G 9813 F

Nr. 12 SOMMER 1989 DM 9,–

steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT

Cocktails & dreams:

Kasdans Hoffnungen

Donaldsons Fluchten

Townes Worte

3 FRAUEN & 90 REGISSEURE

Die Neunziger kommen!

Jessica Lange, everybody's dream queen

Schreiben Sie Ihr eigenes Drehbuch

vgs

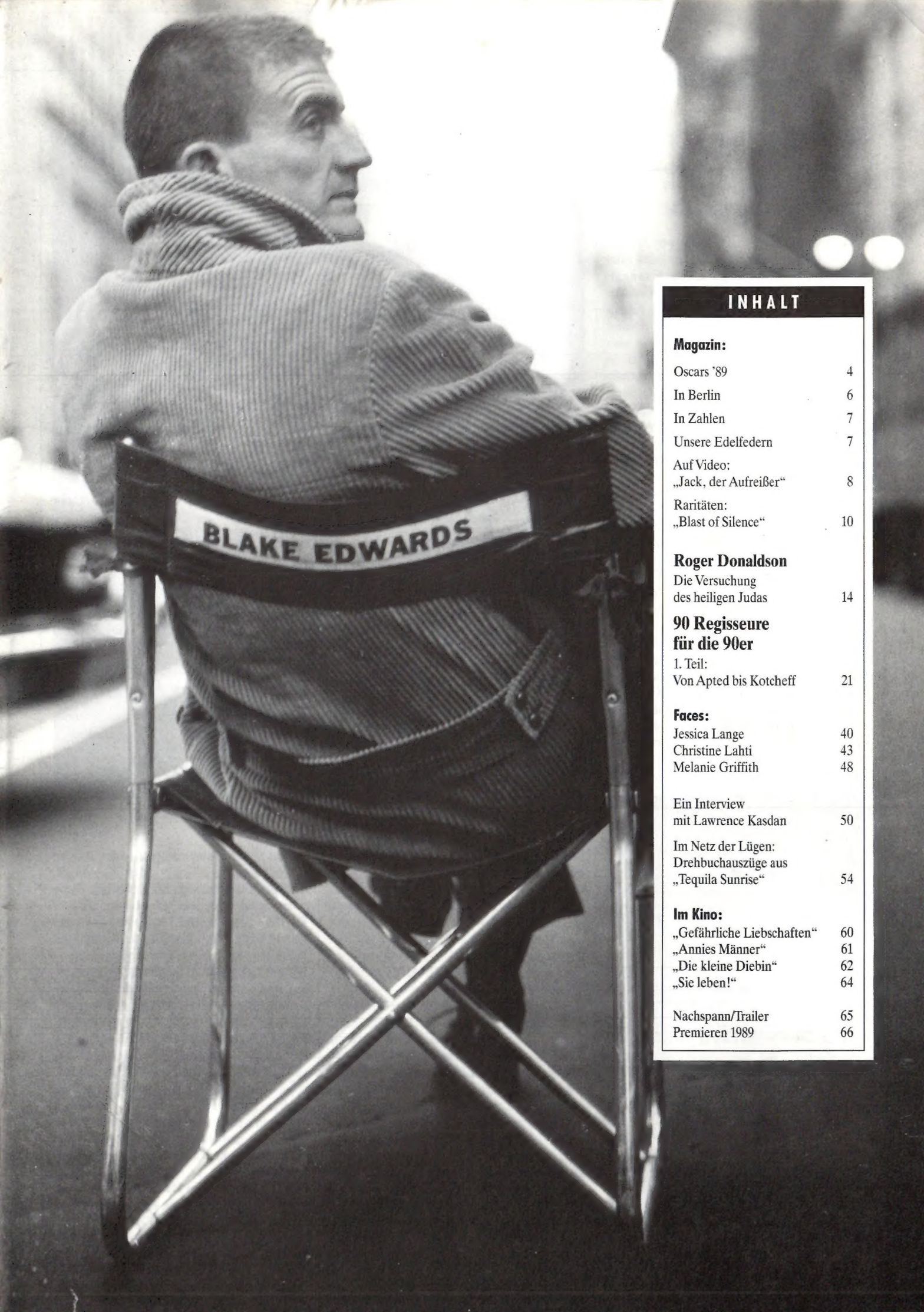
Die Drehbuchmacher

des NDR-Fernseh-Profis Marcus Scholz verraten dem Leser das A und O des Drehbuchschreibens. Denn vor jedem guten Videofilm steht immer ein gutes Drehbuch. Das unverzichtbare Buch für jeden guten Videofilmer.

190 Seiten, Querformat, 18,5 × 22,5 cm, geb., DM 29,80.

vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118/120
5000 Köln 1 · ☎ 02 21/21 96 41

Mack Sennet und ein Produktionsteam. Aus Hollywood. Hollywood. Seite 32.



INHALT

Magazin:

Oscars '89 4
In Berlin 6
In Zahlen 7
Unsere Edelfedern 7
Auf Video:
„Jack, der Aufreißer" 8
Raritäten:
„Blast of Silence" 10

Roger Donaldson
Die Versuchung
des heiligen Judas 14

90 Regisseure für die 90er
1. Teil:
Von Apted bis Kotcheff 21

Faces:
Jessica Lange 40
Christine Lahti 43
Melanie Griffith 48

Ein Interview
mit Lawrence Kasdan 50

Im Netz der Lügen:
Drehbuchauszüge aus
„Tequila Sunrise" 54

Im Kino:
„Gefährliche Liebschaften" 60
„Annies Männer" 61
„Die kleine Diebin" 62
„Sie leben!" 64

Nachspann/Trailer 65
Premieren 1989 66

OSCARS '89

Ein variantenreiches Spiel mit vielen voraussehbaren Ergebnissen

Man könnte meinen, die *„Academy of Arts and Motion Pictures"* sei im fortgeschrittenen Alter von 61 so jung und hellhörig wie lange nicht mehr: Mit RAIN MAN hat sie eine gute und populäre Wahl getroffen, eine Wahl zumal, die Anfang Dezember kaum jemand für möglich gehalten hätte. Das klingt widersprüchlich, ist es aber nicht. Als RAIN MAN anlief, galt der Film als Sorgenkind. Jahrelang war das Projekt ergebnislos durch Hollywood gewandert, Barry Levinson, der Regisseur, der sich des Films annahm, war kein Star, Dustin Hoffman spielte einen Autisten, Tom Cruise einen miesen Gierhals: Das schien nicht der Stoff zu sein, aus dem die Oscar-Träume sind.

Doch der Kinostart im Dezember erwies sich als ideal: Die Konkurrenz war mäßig, die Kritiken günstig, Dustin Hoffman willig zu Interviews und das Publikum begeistert. Nicht einmal der eigene Kassen-Erfolg, der Sommer-Hits wie E.T. oder WHO FRAMED ROGER RABBIT im Weg stand, konnte RAIN MAN stoppen. Im Gegenteil: Daß dieser schwierige Film so populär war, erfreute die *Academy* noch mehr. Hinzu kam das Kurzzeitgedächtnis der *Academy*-Mitglieder, die seit Jahren keinen Film mehr ausgezeichnet hatten, der vor dem November angelaufen war (tatsächlich liefen in 14 von 19 Spielfilm-Kategorien die nominierten Filme in der zweiten Jahreshälfte an, davon sage und schreibe zehn in der zweiten Dezember-Hälfte) – und plötzlich sprach alles, was die Branche vorher noch skeptisch gestimmt hatte, für den Film: Jahrelang hatte Dustin Hoffman in Hollywood um die Realisierung des Projektes gekämpft. Hoffman spielt den Autisten, also wieder einen Charakter außerhalb der Reihe, Cruise den miesen Gierhals, also eine Rolle gegen sein Image, und Barry Levinson verwandelte das unverfilmbare Thema in den Stoff, aus dem die Oscars sind. Es kommt halt alles auf die Leseweise an. Vier Oscars für RAIN MAN oder: Hollywood feiert sich selbst.

Die glückliche Geena Davis . . .

. . . und Jodie Foster stachen Sigourney Weaver aus

Der Triumph des achtmal nominierten Films, dessen Realisierung Regisseure wie Martin Brest, Steven Spielberg und Sydney Pollack abgelehnt hatten, war abzusehen, nachdem der Film und Hoffman den *„Golden Globe"* bekommen hatten, und vor allem, nachdem Levinson den Preis der *Directos Guild of America* (DGA), der amerikanischen Regisseurs-Akademie, gewonnen hatte: In der vierzigjährigen Geschichte des DGA-Awards kam es nur dreimal vor, daß der DGA-Gewinner nicht den Oscar für die beste Regie bekam – zuletzt war das 1985 der Fall, als die DGA Steven Spielberg den Preis zusprach (für THE COLOR PURPLE), dieser aber überhaupt nicht für den Regie-Oscar nominiert wurde. Ein anderes Mal blieb ausgerechnet Charles Crichton auf der Strecke: er erhielt 1952 den DGA-Award, aber wie später Spielberg nicht einmal eine Oscar-Nominierung. Der Film damals war übrigens THE LAVENDER HILL MOB, eine Art Vorbild für A FISH CALLED WANDA, der Crichton mit 78 Jahren seine erste Nominierung einbrachte.

Daß der Preis für die beste Darstellerin, den einzigen Haupt-Oscar, den nicht RAIN MAN einheimste (der Film hat ja auch keine Hauptdarstellerin), an Jodie Foster ging, war ebenfalls ein Akt der Selbstbeweihräucherung: Als Opfer einer Vergewaltigung kämpfte und litt sie, weinte, fluchte und gab sich zweideutig. Der Oscar aber war keine Entscheidung zugunsten einer Darstellung, sondern zugunsten einer Person. Hollywood nahm ein verlorengeglaubtes Talent zurück in seine Arme und pfiff darauf, daß Foster im Vergleich zu ihren Konkurrentinnen eher eine Nummer zu klein war.

Foster, die zum zweiten Mal nach 1976 nominiert worden war, als sie 13jährig eine Prostituierte in Martin Scorseses TAXI DRIVER spielte, stach hohe Prominenz aus. Das bringt uns zu den Verlie-

rern des Abends, und davon gab es wie immer mehr als genug und mehr als auf der Gewinnerseite. Am meisten hatten die Frauen zu leiden: Meryl Streep, die zum achten Mal nominiert war, schied schon früh aus dem Rennen aus, nicht wegen ihrer Leistung, sondern wegen der ihres Films A CRY IN THE DARK an der Kinokasse. Fosters restliche Konkurrentinnen aber waren nicht nur besser als sie, sondern wurden auch höher gehandelt (außer bei den Londoner Buchmachern, die Foster schon früh als Favoritin handelten): Melanie Griffith hatte die optimistischste Rolle und konnte sich auch wegen ihrer öffentlichen Rehabilitierung durch die Rückkehr von Don Johnson Hoffnungen machen. Und die überragende Glenn Close durfte erwarten, daß sie beim fünften Anlauf endlich belohnt werden würde. Schließlich war sie in DANGEROUS LIAISONS besser böse denn je. Wartet die *Academy* darauf, bis Close eine herzensgute Frau spielt, um ihr dann mit einer großen Geste den Oscar zu überreichen?

Michael Apted hatte weniger Glück als 1980 mit COAL MINER'S DAUGHTER: Sein Affen-Drama GORILLAS IN THE MIST wurde fünfmal besiegt. Mike Nichols' Melo-Komödie WORKING GIRL fand bei sechs Nominierungen wenigstens für Carly Simons Song *„Let the River Run"* Anerkennung. Ähnlich erging es DANGEROUS LIAISONS und WHO FRAMED ROGER RABBIT, die zwar jeweils mit drei Oscars bedacht wurden, jedoch nur in Nebenkategorien.

Es war ein Abend mit einigen klaren, vielen erwarteten aber doch noch einigen Überraschungen: Die größten waren die Oscars für Geena Davis und Kevin Kline. Überraschend kam auch das Votum für den besten ausländischen Film, nicht weil PELLE ein großer Außenseiter gewesen wäre (wie BABETTES FEST im letzen Jahr), sondern weil Pedro Almódovar so übermächtig schien. Doch schon die *Film Comment*-Tipper waren sich erstaunlich einig darüber, daß mit PELLE wieder ein dänischer Film gewinnen und

Der Abend der Regenmänner

Für niemanden aber muß die Oscar-Nacht so enttäuschend gewesen sein wie für Sigourney Weaver, die, sowohl als Haupt- als auch als Nebendarstellerin nominiert, leer ausging. Die Abfolge der Verleihung machte alles nur noch schlimmer. Vier Schauspieler(innen) wurden in der Geschichte der Oscars im gleichen Jahr für die beste Haupt- und die beste Nebenrolle nominiert (zuletzt Jessica Lange für FRANCES *und* TOOTSIE). Jedesmal gewann diese Person den Nebendarsteller-Oscar. Und der Oscar für die beste Nebendarstellerin wurde wie so oft als erster des Abends überreicht – an Geena Davis! Das bedeutete, daß Sigourney Weaver sich eineinhalb Stunden lang gute Hoffnungen machen durfte, zur besten Schauspielerin gekürt zu werden.

Die anderen Verlierer waren keine Einzelpersonen, sondern Filme: Alan Parkers Bürgerrechtsdrama MISSISSIPPI BURNING, sieben Mal nominiert und zur Dezember-Premiere als heißester Anwärter gehandelt, verlor im Verlauf hitziger Presse-Diskussionen an Kredit und wurde mit einem Oscar, ausgerechnet dem für die effekthascherische Kamera (Peter Biziou), abgespeist. nach dem Erfolg von BABETTES FEST im letzten Jahr für den ersten Länder-Doppelschlag seit 1978/79 landen würde, als MADAME ROSA und PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS hintereinander für Frankreich erfolgreich waren; und Richard Corliss vermutete wohl richtig, daß Almódovars größte Auszeichnung der Vertrag für das amerikanische Remake seines Films gewesen war.

Verblüffend war auch, daß die Studios, denen es am schlechtesten ging, die meisten Oscars gewannen: *Warner Bros.*, finanziell im letzten Jahr arg gebeutelt, bringt zur Zeit nicht nur die besten Filme heraus, sondern nahm auch die meisten Trophäen mit (sechs an der Zahl). Und mit *United Artists*, dem Verleih von RAIN MAN, dominierte an diesem Abend ein Studio, das praktisch gar nicht mehr existiert: Der Verkauf der Firma ist nur noch eine Frage der Summe.

Die einzige Sensation des Abends freilich war ein Gerücht: angeblich wußten die Nominierten bereits vorher um ihr Schicksal, war bereits vorher bekannt, wer auf die Bühne treten durfte. Ein Gerücht, das erschreckend ist: Wenigstens einmal im Jahr dürfen die Damen und Herren öffentlich schwitzen, müssen wir die Darsteller wenigstens einmal live schauspielern sehen – wie sie ihre Enttäuschung unterdrücken, ihrer Freude und Erleichterung Ausdruck geben. Es wäre langweilig, wenn es so auch für die Beteiligten keinen Suspense mehr gäbe.

Eine Nachbetrachtung noch: In unseren Prognosen für die Oscar-Nominierungen in der letzten Ausgabe fehlten ganze sechs von fünfundvierzig Nominierten, und keiner der späteren Sieger blieb ungenannt. Zwar unterschätzten wir Barry Levinsons Ruf als Retter von RAIN MAN und konnten nicht glauben, daß die *Academy* Kevin Kline tatsächlich nominieren würde (und dann als Nebendarsteller!), aber in sechs von neun Kategorien stuften wir spätere Sieger als sichere Kandidaten ein und in zwei Kategorien (Film und Darsteller) listeten wird den späteren Sieger an erster Stelle auf. Dermaßen ermutigt, wagen wir uns schon jetzt zu sagen, wer klarer Favorit in der Sparte des besten Schauspielers im nächsten Jahr ist: Für seine Rolle in Oliver Stones neuem Film BORN ON THE FOURTH OF JULY gewinnt Tom Cruise verdient den Oscar.

Milan Pavlović

ALLE OSCARS VON 1988:

Film: RAIN MAN
Regisseur: Barry Levinson (RAIN MAN)
Darsteller: Dustin Hoffman (RAIN MAN)
Darstellerin: Jodie Foster (THE ACCUSED)
Nebendarsteller: Kevin Kline (A FISH CALLED WANDA)
Nebendarstellerin: Geena Davis (THE ACCIDENTAL TOURIST)
Originaldrehbuch: RAIN MAN (Ronald Bass & Barry Marrow)
Drehbuch-Adaption: DANGEROUS LIAISONS (Christopher Hampton)
Kamera: MISSISSIPPI BURNING (Peter Biziou)
Schnitt: WHO FRAMED ROGER RABBIT (Arthur Schmidt)
Musik: THE MILAGRO BEANFIELD WAR (Dave Grusin)
Song: WORKING GIRL (*„Let the River Run"*, Carly Simon)
Ton: BIRD (Lee Fresholtz, Dick Alexander, Vern Poore, Willie D. Burton)
Ton-Effektschnitt: WHO FRAMED ROGER RABBIT (Charles L. Campbell, Louis L. Edeman)
Kostüme: DANGEROUS LIAISONS (James Acheson)
Art Direction: DANGEROUS LIAISONS (Stuart Craig, Gerard James)
Visuelle Effekte: WHO FRAMED ROGER RABBIT (Ken Ralston, Richard Williams, Edward Jones, George Gibbs)
Make-Up: BEETLEJUICE (Ve Neill, Steve LaPorte, Robert Short)
Dokumentarfilm: HOTEL TERMINUS (Marcel Ophüls)
Dokumentarischer Kurzfilm: YOU DON'T HAVE TO DIE (William Guttentag, Malcolm Clarke)
Trickfilm: TIN TOY (John Lasseter, William Reeves)
Ehren-Oscars: National Film Board of Canada, Eastman Kodak

Isabelle kam und sah, als sie wußte, daß sie gesiegt hatte

IN BERLIN

Ein guter Jahrgang oder:
Warum die Augen aufmachen?

Die Berlinale hat auch in diesem Jahr ein Maß vorgelegt, an dem sich die anderen A-Festivals von Cannes und Venedig schwer tun werden. Bemerkt oder gewürdigt hat das freilich kaum einer der Anwesenden. Denn an dem Erfolg der Berlinale hatten die amerikanischen Produktionen so großen Anteil, daß die stets mißtrauischen Damen und Herren der deutschen Filmkritik nicht ohne Zweifel auskommen konnten. Das Lamentieren nahm geradezu groteske Züge an: In einer Radio-Debatte mehrerer *Tip*- Mitarbeiter, die ich auf einer Taxi-Fahrt zu einem Billard-Salon aufschnappte, wurde wieder einmal schwer nach Trends geforscht. Und wie so oft kam dabei heraus, daß der Trend, den die Herren Donner, Brenner & Co. bei der Berlinale vor ein, zwei Jahren entdeckt hatten, nun nicht mehr galt. Besonders fies war, daß die bösen Russen nichts mehr aus ihrem Giftschrank zu bieten hatten.

Die noch böseren Amis dagegen waren omnipräsent, und ihre Filme waren, Höhepunkt der Frechheit, auch noch zumindest diskutabel. Das war viel zuviel des Guten. In seiner denkwürdigen Glosse zum Ende der ersten Berlinale-Woche bemerkte Andreas Kilb in der *„Zeit"*, daß man Entdeckungen auf den Festivals kaum noch machen könnte, *„wilde"*, ungewöhnliche Filme immer seltener zu sehen seien. Kilb suchte nicht nach Ursachen für diese sicherlich nicht falsche Aussage, deshalb war er ja auch nicht angetreten. Er schob, zwar ohne eine direkte Schuldzuweisung, aber in der Argumentationsführung ganz eindeutig, Hollywood den Schwarzen Peter zu: *„Nur ein Filmland hält allenthalben verschwenderisch hof: die USA. In Hollywood klingeln die Kassen wie seit langem nicht mehr, die Branche boomt, der europäische Markt wird mit amerikanischen Produktionen überschwemmt. Und europäische Regisseure gehen, wer kann es ihnen verübeln, nach Hollywood. Am vergangenen Freitag wurden in Berlin die 39. Internationalen Filmfestspiele eröffnet, Als Eröffnungsfilm lief, außer Konkurrenz, „Gefährliche Liebschaften" von Stephen Frears, im Verleih der Warner Brothers. Frears ist einer der wichtigsten Regisseure des neuen englischen Films. Jetzt hat er für Hollywood die „liaisons dangereuses" von Choderlos de Laclos verfilmt, und zwar meisterlich. Joseph Losey und Ettore Scola haben früher solche Filme gedreht. Die amerikanische Filmindustrie hat sich ihre Kunst einverleibt."*

In diesem Absatz und in den folgenden Argumenten zeigt sich die ganze Verbohrtheit und Widersprüchlichkeit des hiesigen Filmfeuilletons: Kein Satz sagt etwas eindeutig Negatives, aber alle Sätze zusammen vermitteln das Gefühl eines Verrisses. Wichtig sind Kilb die Nebenbemerkungen *(„im Verleih der Warner Brothers";* wobei hier angemerkt werden sollte, daß DANGEROUS LIAISONS nur deshalb im Verleih der Warner Brothers ist, weil Warner die unabhängige Firma Lorimar aufgekauft hat) und die subtil gedachten Gegensätze (englisch – Hollywood). So wird Frears zwischen den Zeilen zu einem Verräter des britischen Kinos und Hollywood zum Ort der Plünderer. Hauptvorwurf dieser Zeilen ist: daß Hollywood ein Meisterwerk gedreht hat.

Später folgen scheinbar informative Nebenbemerkungen (in Klammern die Einspielergebnisse zweier Filme), die nur der Denunziation dienen. Daß der Erfolg von RAIN MAN einer Sensation gleichkommt, welche Kontroversen MISSISSIPPI BURNING ausgelöst hat, daß die katastrophalen Ergebnisse von TALK RADIO nicht erwähnenswert sind (weshalb sie auch verschwiegen werden), läßt Kilb außen vor. Er selektiert und interpretiert die Fakten wie sie in seine Argumentation passen, und da steht er als Beispiel vieler neuer Journalisten. Kilb will nur auf ein Ziel hinaus: Er will sagen, daß die Berlinale Erfolgsfilme wie RAIN MAN und MISSISSIPPI BURNING spielt, und wie gemein das gegenüber kleinen Filmen ist, die im Schatten dieser großen Werke übersehen werden könnten.

Dagegen läßt sich grundsätzlich einiges einwenden. Zwei Gegenpunkte sollen erst einmal reichen: Kein Land produziert so viele diskutable Filme wie Amerika. Die Berlinale zeigte nicht Filme wie TWINS, sondern RAIN MAN, MISSISSIPPI BURNING, DANGEROUS LIAISONS, TALK RADIO, THE ACCUSED and ANOTHER WOMAN: Filme, die die ganze Bandbreite des US-Kinos abstecken, produziert mit Budgets zwischen 4 und 25 Millionen Dollar, Problemfilme, Unterhaltungsfilme – unterhaltsame Problemfilme. Wer so verschiedene Filme herausbringt, verfügt über ein großes Reservoir. Und wer sich von dem Glanz der Stars lösen kann, sollte in der Lage sein, nicht nur die Zeichen von Hollywood zu entdecken.

Und zum zweiten sollte die Konsequenz von Kilbs Gedanken doch sein, daß er sich auf die kleinen Filme konzentriert und die Hollywood-Filme, für die die Festivals doch nur „Laufstege" sind, ignoriert. Kritiker wie Andreas Kilb erfinden sich aber

lieber Windmühlen, gegen die sie einen ehrenhaften Kampf anzetteln können.
Berlin hatte einen guten Jahrgang, und das nicht nur dank der Amerikaner. Zu den guten Filmen, die ich gesehen habe, gehörten die düstere chinesische CinemaScope-Abrechnung mit den Japanern, WAN ZHONG („Abendglocken"), Olivier Assayas' Melo L'ENFANT D'HIVER („Das Winterkind", im Forum), Rivettes LA BANDE DES QUATRE („Die Viererbande"), Adjanis CAMILLE CLAUDEL, das dänische Melo HIMMEL OG HELVEDE („Himmel und Hölle", Philip Kaufmans THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING anverwandt), Vadim Abdrashitovs überladener, aber zumindest 50 Minuten lang spannender Metaphern-Film SLUGA („Der Diener") und Dusan Hanaks giftige Satire „Ich liebe, Du liebst". Berlin war für diese Filme ein Laufsteg, deshalb kommen mindestens fünf dieser sieben Filme in unsere Kinos.
Zusammen mit den US-Filmen habe ich elf gute neue Filme gesehen, eine zufriedenstellende Quote. Vergrätzt war ich über die wenigen Billard-Spiele, und etwas enttäuscht war ich, wenn auch nur im Vergleich zu den letzten Jahren, von der Retrospektive, die nicht immer den erhofften Fluchtpunkt bot (obwohl: es war schön, Filme wie DREI UNTEROFFIZIERE, DIE REISE NACH TILSIT und DER KONGRESS TANZT auf der Leinwand zu sehen). Und verpaßt habe ich Jacques Doillons LA FILLE DE QUINZE ANS und Aki Kaurismäkis ARIEL. Aber ich bin mir sicher, daß diese Filme irgendwo in Cannes zu sehen sein werden. Ich werde Ausschau halten. Denn dafür sind Festivals ja da.

Milan Pavlović

UNSERE EDELFEDERN

. . . irgendwie unleserlich

Konkurrenz belebt das Geschäft – und im Grunde muß man für jede Filmzeitschrift, die sich auf dem kleinen deutschen Markt halten kann, wirklich dankbar sein. Besonders gilt das natürlich für *„epd-Film"*, denn diese Zeitschrift verdient nicht nur ihrer Existenz wegen unsere Dankbarkeit, diese Zeitschrift muß man vor allem auch für ihren Inhalt preisen: Jeder Satz ein Rätsel, jeder Artikel eine knifflige Herausforderung für unseren Intellekt.
Voller Dankbarkeit also widme ich mich der Lektüre einer Kritik zu GELD – und stoße gleich in der zweiten Spalte auf folgenden Satz: *„Aus diesem Überkreuz der Beziehungen entstehen nun neue Situationen, denn als Carmen, mit ihrem Lothar im Campingwagen, im Allgäu voller Sehnsucht im Radiowunschkonzert sich ‚ihr' Lied bestellt, das ihr Mann, während er gerade mit Gabriele im Bett ist, natürlich auch hört, eilen die Daheimgebliebenen den Flüchtigen nach."* Bravo! Endlich einmal ein Satz, den nicht jeder Depp auf Anhieb versteht. Endlich mal wieder was zum Entschlüsseln, wie einst im Lateinunterricht. Bis man Subjekt und Prädikat gefunden hat, vergeht eine Viertelstunde – aber zur Belohnung gibt's einen Erkenntnisgewinn, da ist Tacitus ein Dreck dagegen. Gerüchten zufolge ist der Autor (Knut Hikkethier heißt er) nicht einfach nur Akademiker, sondern ein echter Professor. Wir gratulieren *„epd-Film"* zu solch begnadeten Schreibern.
Noch herzlicher müssen die Glückwünsche natürlich ausfallen, wenn es ums sprachschöpferische Potential von „epd-Film" geht. Wir geistesschlichten Grammatik-Sklaven nämlich hatten bislang geglaubt, man dürfe nur Adjektive steigern. Die epd-Autorin Annette Brauerhoch weiß es besser: Auch Verben dürfen gesteigert werden. JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA, so lesen wir bei Frau Brauerhoch, sei der *„mißverstandenste Film"* der Berlinale gewesen. Gespannt warten wir jetzt auf die geraucheste Zigarette, den gesehensten Film, vor allem aber den geschriebensten Artikel von Annette Brauerhof. Oder sollte es sich um ein Mißverständnis (Steigerungen: Misserverständnis, Mißtverständnis) handeln.
Nein, das kann nicht sein, denn eine Seite vorher gelingt derselben Autorin ein Satz von ungeahnter Schönheit: *„Ganz im Vertrauen auf folkloristischen Reiz und den Kontrast, der sich durch die Konfrontation eines schweizerischen Bergdorfes mit dem Soft-Sex-Schmelz einer Thai-Schönheit ergibt, entwickelt dieser Film, dessen Titel mit dem Erwerb einer Kinokarte nicht identisch ist, seine Geschichte – mit sicherem Gespür für gängige Klischees."* Ganz im Vertrauen, wer sagt denn, daß die Sätze von Journalisten verständlich sein sollen – oder gar elegant? Verwickelt sollen sie sein und irgendwie unleserlich. Denn nur so werden sie der Komplexität ihres Gegenstandes gerecht. Und daß der (nur mäßig witzige) Kalauer mit der Kinokarte vier Wochen früher schon in der *Zeit* stand, das beweist doch, daß Frau Brauerhoch nicht nur schreiben, sondern auch lesen kann.
Schließen wir unsere heutige Betrachtung ab mit einem Satz von Knut Hickethier, der seinen Autor als wahrhaft großen Denker entlarvt: *„Komik entsteht durch unangemessenes Verhalten in bestimmten Situationen."* Danke, epd! Danke, Annette! Danke, Knut!

Claudius Seidl

IN ZAHLEN

Die 32 erfolgreichsten Filme in Amerika seit Juni 1988 (in Mio. Dollar):

WHO FRAMED ROGER RABBIT *(Robert A. Zemeckis; BV; 22.6.)*	●	152.8
RAIN MAN *(Barry Levinson; United Artists; 16.12.)*	●	152.4
COMING TO AMERICA *(John Landis; Paramount; 29.6.)*		128.1
BIG *(Penny Marshall; Fox; 3.6.)*		113.6
TWINS *(Ivan Reitman; Universal; 9.12.)*	●	107.0
DIE HARD *(John McTiernan; Fox; 15.7.)*		80.7
THE NAKED GUN *(David Zucker; Paramount; 2.12.)*		77.9
COCKTAIL *(Roger Donaldson; BV; 29.7.)*		77.3
WORKING GIRL *(Mike Nichols; Fox; 21.12.)*	●	61.0
A FISH CALLED WANDA *(Charles Crichton; MGM; 15.7.)*		60.0
SCROOGED *(Richard Donner; Paramount; 23.11.)*		58.2
OLIVER & CO. *(BV; 18.11.)*		53.1
BULL DURHAM *(Ron Shelton; Orion; 15.6.)*		50.3
A NIGHTMARE ON ELM STREET IV *(Renny Harlin; New Line; 21.8.)*		49.3
BEACHES *(Garry Marshall; BV; 21.12.)*	●	49.2
LAND BEFORE TIME *(Don Bluth; Universal; 18.11.)*	●	45.9
YOUNG GUNS *(Christopher Cain; Fox; 12.8.)*		43.4
DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS *(Frank Oz; Orion; 14.12.)*		41.4
BIG BUSINESS *(Jim Abrahams; BV; 10.6.)*		39.6
TEQUILA SUNRISE *(Robert Towne; Warner Brothers; 2.12.)*		39.3
THREE FUGITIVES *(Francis Veber; BV; 27.1.)*	●	38.9
BAMBI *(Walt Disney: Buena Vista; 15.7./WA)*		38.1
THE GREAT OUTDOORS *(Howard Deutch; Universal; 17.6.)*		38.0
THE DEAD POOL *(Buddy van Horn; Warner Brothers; 13.7.)*		37.8
MIDNIGHT RUN *(Martin Brest; Universal; 20.7.)*		37.2
BILL & TED'S EXCELLENT ADVENTURE *(Stephen Herek; Orion; 17.2.)*	●	35.0
RED HEAT *(Walter Hill; Tri-Star; 17.6.)*		34.9
THE 'BURBS *(Joe Dante; Universal; 17.2.)*	●	33.7
MISSISSIPPI BURNING *(Alan Parker; Orion; 9.12.)*	●	33.2
CHILD'S PLAY *(Tom Holland; United Artists; 9.11.*		32.8
THE ACCIDENTAL TOURIST *(Lawrence Kasdan; WB; 21.12.)*	●	30.3
DANGEROUS LIAISONS *(Stephen Frears; WB; 21.12.)*	●	30.3

Erklärungen:
●: Noch in den Kinos
BV: Buena Vista; Fox: Twentieth Century Fox; MGM: Metro Goldwyn Mayer; WB: Warner Brothers
Die Zahlen beziehen sich auf die Einspielergebnisse vom 3.6.1988 bis zum 16.4.1989.
Quellen: *Variety, The Hollywood Reporter;* Dank an Ira Sattler

Wird *holy* Molly auf den *pick-up artist* hereinfallen?

JACK, DER AUFREISSER

The Pick-Up Artist, *USA 1987,* **Regie und Buch:** *James Toback.* **Darsteller:** *Molly Ringwald, Robert Downey, Dennis Hopper, Harvey Keitel, Danny Aiello, Mildred Dunnock, Robert Towne.* **Start:** *auf Video erhältlich seit Ende Januar.*

Das nächste Opfer ist fällig

Hi! Mein Name ist Jack Jerico. Wissen Sie eigentlich, daß Sie ein Gesicht wie ein Botticelli haben und einen Körper wie ein Degas?" Das ist die Einstiegsmasche. Und je nachdem, wie die Angesprochene reagiert, wird sofort nachgesetzt: *„Wow, was für ein Lächeln . . . Unwahrscheinlich, daß wir uns noch mal begegnen, deshalb . . . Finden Sie nicht auch, daß sich unser Schicksal auf Erden erfüllen sollte?"* In diesem Stil.

Jack Jericho, 21, beherrscht die feine Kunst des Eroberns bis zur Perfektion; er ist THE PICK-UP ARTIST. Der deutsche Video-Titel *Jack, der Aufreißer* ist irreführend, denn Jack (Robert Downey aus UNTER NULL) ist beileibe kein arroganter Macho, sondern ein anspruchsvoller Sammler. Außerdem ist er auf der Suche nach der perfekten Frau. Er weiß es nur noch nicht.

„Was bist du von Beruf?" wird Jack einmal von dem Schuldeneintreiber Alonzo (Harvey Keitel) gefragt. Seine Antwort: *„Hoffnungslos romantisch."* Zu diesem Zeitpunkt hat er sich bereits in die 19jährige Randy Jensen (Molly Ringwald) verliebt, eine kühle Rothaarige, die sich nach einer Nummer in Jacks knallrotem Kabrio weigerte, ihm ihre Telefonnummer zu geben. Seitdem verfolgt er sie, als ginge es um sein Leben.

Randy fährt mit Kleingeld in der Tasche von New York nach Atlantic City, um am Spieltisch 25.000 Dollar zu machen. Soviel nämlich schuldet ihr ständig betrunkener Vater Flash (Dennis Hopper), den Jack bis zum Schluß für Randys Freund hält, den Geldhaien. Wenn nicht bis zum Mittag des folgenden Tages gezahlt wird, muß Randy mit einem südamerikanischen Gangster eine Nacht verbringen. Jack beobachtet, wie Randy beim Black Jack 13.000 Dollar gewinnt – und alles wieder verliert. Das ist seine Chance: *„Warum setzt du nicht endlich auf mich?"* Kurzentschlossen macht er sein Kabrio zu Geld und schleppt Randy an den Roulette-Tisch.

Der New Yorker Filmemacher James Toback, Jahrgang 1944, ist einer der unterschätztesten Regisseure des jüngeren amerikanischen Kinos. 1974 schrieb er das Drehbuch zu Karel Reisz' Spielerfilm THE GAMBLER mit James Caan. Drei Jahre später lieferte er mit FINGERS, in dem Harvey Keitel einen Pianisten spielt, der im Auftrag seines Vaters Schulden für die Mafia eintreiben muß, ein atemberaubendes Regiedebüt. Tobacks weitere Filme erlebten ihre deutsche Premiere allesamt nur auf Video: GELD UND LIEBE (Love and Money, 1980), in dem Ray Sharkey dem Charme Ornella Mutis und den Intrigen Klaus Kinskis zum Opfer fällt, EXPO-

SED (1983) mit Nastassja Kinski als Fotomodell, das in die tödliche Auseinandersetzung zwischen dem faszinierenden Rudolf Nurejev und dem Terroristen Harvey Keitel gerät, und nun also THE PICK-UP ARTIST (1987), Tobacks erste Komödie.

Tobacks Filme haben etwas Fiebriges. Das liegt an der Besessenheit der Charaktere, aber auch an der Art, wie Toback seine Schauspieler führt, wie er die Atmosphäre in den Straßen von New York einfängt (Kamera: Gordon Willis), wie er Musik einsetzt. Das Fieber seiner Hauptfiguren überträgt sich augenblicklich auf den Zuschauer – das war schon bei FINGERS so, und jetzt, bei dem ungleich leichteren Stoff von THE PICK-UP ARTIST, stellt sich dieses Phänomen erneut ein: etwa wenn Jack Jericho gewinnend auf eine Frau einredet, dabei auf der anderen Straßenseite bereits die nächste Schöne bemerkt und Sekunden später diese im Laufschritt einzuholen versucht.

THE PICK-UP ARTIST, keine achtzig Minuten lang, ist ein unwahrscheinlich kompakter kleiner Film. Er spielt an zwei Tagen, und Robert Downey ist in jeder Szene. Mit Downey muß man rechnen: Wie er als Jack Jericho zu Hause vor dem Spiegel seine Anmach-Sprüche übt, wie er pausenlos auf Frauen einquatscht, wie er telefonisch Verabredungen arrangiert und gleichzeitig duscht, wie er sich mit Molly Ringwald Rededuelle liefert – da erinnert er an den jungen Al Pacino, und man wünscht sich für ihn ganz schnell mehr Rollen dieser Größenordnung.

Drehbuchautor und Regisseur Robert Towne (CHINATOWN, TEQUILA SUNRISE) spielt einen von Jacks Vorgesetzten in der Schule, an der er als Lehrer arbeitet. Er redet Jack ins Gewissen, weil er zur Mutter eines Schülers gesagt hat, sie habe ein Chagall-Gesicht und einen Rubens-Körper. *„Bündelt eure Energie"*, paukt Jack seinen Schülern beim Baseball-Unterricht ein, *„konzentriert euch immer nur auf ein Objekt!"*

Er selbst befolgt diesen Rat erst, seit er Randy Jensen kennt und diese ihn auf Distanz zu halten versucht. Sie hat keine Lust, als Telefonnummer auf seiner Liste zu landen (statt des kleinen schwarzen Buches trägt Jack ein ausgefranstes, kreuz und quer bekritzeltes Blatt Papier mit sich herum). Anfangs tut er noch so, als könne er sich ohne weiteres von der Liste trennen: Er zerknüllt sie und wirft sie hinter sich, nur um sie hastig wieder an sich zu bringen, sobald Randy nicht hinsieht. Am Ende der langen Nacht im Casino von Atlantic City, nach Randys Sieg und Niederlage beim Black Jack, Jacks Coup beim Roulette und dem unvergeßlichen Auftritt, bei dem er dem schmierigen Alonzo seine Meinung sagt, in dieser Nacht zerreißt Jack auf dem Boardwalk seine Liste, und die Fetzen verweht der Wind. Randy bleibt dennoch skeptisch: *„Wir beide sind Spielernaturen, wir werden uns gegenseitig zerstören."*

Molly Ringwald war nie reifer und besser als unter Toback. Aber auch seine anderen weibliche „Opfer" sind exquisit besetzt. So ist selbst die ehemalige „Miss America", Vanessa Williams, mit von der Partie: Ausgerechnet von ihr (sie hat einen zähnefletschenden Hund namens Caligula an der Leine) holt sich der *Pick-Up Artist* allerdings eine böse Abfuhr.

Robert Fischer

NEUES:

Aus den US-Studios

Projekte

Brian De Palma soll Tom Wolfes Bestseller **„The Bonfire of the Vanities"** verfilmen. Michael Cristofer, der für THE WITCHES OF EASTWICK schon einen Bestseller (den von John Updike) für die Leinwand umschrieb, besorgt die Drehbuchadaption. *Warner Bros.* verleiht.

Bernardo Bertolucci visiert seinen ersten Film nach THE LAST EMPEROR an: Er wird unter dem Arbeitstitel **„The Sheltering Sky"** in Marokko Paul Bowles' Roman *„Der Himmel über der Wüste"* verfilmen. Das amerikanische Ehepaar, das in der Wüste ein schreckliches Schicksal erleidet, sollen William Hurt und Melanie Griffith verkörpern. Wegen der Schwangerschaft von Melanie Griffith bedeutet das aber, daß die erste Klappe frühestens im Oktober fallen kann.

Robert De Niro endgültig *mainstream*. An der Seite von Sean Penn (und Demi Moore) und unter der Regie von Neil Jordan (MONA LISA, aber auch HIGH SPIRITS) dreht De Niro das Remake des Curtiz/Bogart/Ustinov-Klassikers WE'RE NO ANGELS für *Paramount*. Danach will er mit **„Double Bang"** seine erste Regiearbeit angehen. Als Basis dient ihm das gleichnamige Buch von Heywood Gould (COCKTAIL), das von einem New Yorker Polizisten handelt. Ist das der Weg von Travis Bickle?

Oliver Stone, ausgerechnet *tough Ollie*, ist als Regisseur von **„Evita"** auserkoren worden. Meryl Streep spielt die Heldin des Musicals, Mandy Patinkin (THE PRINCESS BRIDE) soll Che Guevara verkörpern. Aber Achtung: Meryl Streep und Patinkin sollten schon einmal zusammen harmonieren, bei HEARTBURN, doch damals wurde nichts daraus, und Jack Nicholson mußte für Patinkin einspringen.

Clint Eastwoods neuer Film wird **„White Hunter, Black Heart"** sein. Das Drehbuch basiert auf einem Roman von Peter Viertel, der seinerseits von Viertels Zusammenarbeit mit John Huston bei den Dreharbeiten von AFRICAN QUEEN inspiriert wurde: In Afrika arbeiten ein Autor und ein Regisseur an einem Film, doch der Regisseur (gespielt von Eastwood) kann sich nicht auf die Dreharbeiten konzentrieren, da er von einem weißen Elefanten besessen ist, den er töten will.

Cher nimmt sich Zeit für ihren ersten Film nach MOONSTRUCK. Ihre möglichen Projekte sind dafür um so erstaunlicher. In **„Mermaids"**, dem ersten Hollywood-Film von Lasse Hallström *(„Mein Leben als Hund")* soll sie die Mutter von Emily Lloyd spielen, in John Carpenters Horrorfilm **„Pin Cushion"** eine Frau, die nach einer weltweiten Epidemie nach Salt Lake City geschickt wird, um ein rettendes Serum abzugeben.

Der Stab des Films **„Havana"**, der in der Zeit vor Castro spielen soll, liest sich wie ein Versprechen: Regie Sydney Pollack, Hauptdarsteller Robert Redford. Es wäre ihr fünfter gemeinsamer Film.

In Arbeit

Robert Zemeckis beeilt sich, um **BACK TO THE FUTURE II** rechtzeitig für Weihnachten fertigzustellen. Von der Geschichte (Buch: Bob Gale, wie im ersten Teil) ist noch nichts bekannt. Dafür steht fest, daß alle Hauptbeteiligten des ersten Teils wieder mitmachen: Von Michael J. Fox als Marty McFly über Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Claudia Wells bis zu Thomas F. *„Biff"* Wilson. Angeblich wird die nächste Fortsetzung, BACK TO THE FUTURE III, gleich mitgedreht.

Paramounts **THE TWO JAKES** ist eine direkte Fortsetzung und doch ein ganz eigener Film: das Sequel zu Roman Polanskis CHINATOWN. Jake Gittes (Jack's back!) ist 15 Jahre älter und trifft einen anderen Jake (Harvey Keitel). Jack Nicholson spielt und inszeniert, das zehn Jahre alte Drehbuch stammt (wie das zu CHINATOWN) von Robert Towne.

Fertiggestellt

Die teuerste Produktion dieses Sommers, der 35 Mio. Dollar-Film **BATMAN**, wartet auf seine Juni-Premiere. Die *Warner Bros.*-Produktion hat das öffentliche Interesse geweckt wie lange kein Film mehr. Die Besetzung des Comic-Helden mit Michael Keaton stieß auf ebenso viel Unverständnis wie die Tatsache, daß Tim Burton als Regisseur engagiert wurde. Die Batman-Fans befürchteten, daß der Film so aussehen könnte wie das letzte Werk des Teams Burton/Keaton, BEETLEJUICE. Doch Warner Bros. beruhigte die Gemüter und versicherte, daß **BATMAN** keine Komödie, sondern ein ernster Film sein werde. Die Besetzung der Nebenrollen ist jedenfalls aufregender als die des Hauptdarstellers: Jack Nicholson ist der Joker, Kim Basinger, Jack Palance und Pat Hingle runden das Aufgebot ab.

Die interessanteste Indie-Produktion '89 ist **BLUE STEEL** von Kathryn Bigelow (NEAR DARK), nach einem Drehbuch von Bigelow und Eric Red (THE HITCHER), produziert von Edward R. Pressman und Oliver Stone! Jamie Lee Curtis spielt einen weiblichen Cop, der glaubt, den perfekten Mann (Ron Silver) kennengelernt zu haben – nur um herauszufinden, daß er ein psychopathischer Killer ist.

Als Kopfgeldjäger macht Clint Eastwood in **PINK CADILLAC** unfreiwillig gemeinsame Sache mit der Freundin eines Gejagten (Bernadette Peters). Der bisweilen komische Krimi wurde wieder von Eastwood-Freund Buddy van Horn (THE DEAD POOL) inszeniert. Entweder ist *Warner Brothers* vom Erfolg des Films absolut überzeugt, oder aber der Premierentermin (am *Memorial Day's Weekend* gleichzeitig mit **INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE**) ist ein reiner Kamikaze-Akt.

Am 4. Juli, dem amerikanischen Nationalfeiertag, ist es endlich soweit: James Camerons Unterwasser-Thriller **THE ABYSS** hat Premiere. 35 Millionen Dollar und fast drei Jahre Arbeit hat die *Twentieth Century Fox* in den Film investiert. Es ist ein Va Banque-Spiel: bis zum Sommer hatten bereits drei Unterwasser-Filme Premiere (Bessons THE BIG BLUE, Sean S. Cunninghams DEEP STAR SIX und George Pan Cosmatos' LEVIATHAN), aber keiner davon war ein Hit. Und zu allen Risiken kommt hinzu, daß **THE ABYSS** keinen Superstar bietet, sondern die talentierten Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio und Michael Biehn. ●

Allen Baron und BLAST OF SILENCE:

Ticket to Hollywood

■ **Von Wilfried Reichart**

Frank Bono (Allen Baron) – ein Mann mit einem Auftrag

Er war jung;
er hatte eine Idee
und knapp 3000 $.
Nichts konnte ihn daran hindern,
diesen Film zu machen.

Immer wieder habe ich mich an diesen Film erinnert, der mit einer schwarzen Leinwand beginnt. Im *off* die sonore Stimme von Lionel Stander: *You were coming to Manhattan by dark, whatever time or day it is. Through tunnels like sewage, hidden under the city. But you don't mind that. It's always that way whatever city it is. You are alone but you don't mind that. You are a loner, that's the way it should be. You have always been a loner. By now it's your trademark. You like it that way.*

Das Auge sucht nach einer Orientierung in diesem Dunkel und findet einen kleinen weißen Punkt, der sich allmählich vergrößert. Jetzt vermittelt sich die Bewegung einer Fahrt. Die weiße Öffnung ist das Ende eines Tunnels, durch den ein Zug fährt, Richtung Manhattan, Endstation Grand Central, New York City. Frank Bono verläßt den Zug; grauer Mantel, Hut, Koffer; ein verschlossenes Gesicht; ein Mann mit einem Auftrag. 1962 war dieser Film in einigen deutschen Kinos zu sehen: *Blast of Silence – Explosion des Schweigens*. Regisseur, Drehbuchautor und Hauptdarsteller: Allen Baron.

*

Er hatte die School of Visual Arts in New York besucht und wollte Maler werden. Das konnte er sich vorstellen. Das Kino aber, das war ein magischer Ort und die Gestalten auf der Leinwand gehörten zu einer anderen Welt. Bis er durch Zufall nach Kalifornien kommt. Er trifft Schauspieler, die ihn eines Tages in die Paramount Studios mitnehmen. Er sieht die Garderobe von Jerry Lewis, Kameras, Scheinwerfer, Tonstudios, und er sieht viele Leute herumstehen. Und plötzlich wird ihm klar: es sind ja Leute, die Filme machen. Leute! Er ist fasziniert und weiß in diesem Moment, das ist es, was ich auch machen möchte.

*

Frank Bono ist ein professioneller Killer. Er soll in New York einen Mann liquidieren, den er nicht kennt. Allen Baron verkörpert ihn vor der Kamera mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit und sparsamer Mimik. Und er konzentriert sich hinter der Kamera stets auf das Wesentliche, setzt sie wie einen aufmerksamen Beobachter ein, der immer auf der Höhe des Geschehens ist. Die Drehorte sind die Schluchten von Manhattan, die Staten Island Ferry, wo Frank Bono mit seinem

Auftraggeber zusammentrifft, die Straßen von Harlem, wo er sein Opfer beobachtet, seine Gewohnheiten registriert. Meist sind es Kamerafahrten, die in halbtotalen Einstellungen durch die Stadt gleiten. Es ist Weihnachten, die Schaufenster sind hell und dekoriert, die Christbäume strahlen, doch die Straßen sind dunkel. Mit alldem aber hat Frank Bono nichts zu tun.

*

Er ist in New York geboren und dort aufgewachsen. Die Bilder dieser Stadt sind in seinem Kopf, er muß sie nicht erfinden. Die Geschichte entwickelt sich, da verläßt er sich auf seinen Instinkt. Bei den Bildern ist er sich sicher, da weiß er genau, was er will.

*

Ein Mann, der einen Auftrag zu erfüllen hat, darf sich durch nichts abhalten lassen. Doch Frank Bono macht Fehler. Er trifft in einem Restaurant einen Freund von früher und läßt sich überreden, zu einer Weihnachtsparty zu kommen. Und er läßt sich auf eine Frau ein, besucht sie später mit einem Geschenk unterm Arm zu Hause, hat Schwierigkeiten, mit ihr zu reden, quält sich ein Lächeln auf sein stoisches Gesicht und bedrängt sie mit ungelenken Bewegungen, bis sie ihn hinauswirft, den Einzelgänger, der bisher mit seiner Einsamkeit zurechtkam und den die Zweisamkeit überfordert. Jetzt ist er verletzt und verunsichert.

*

Es war ihm gelungen, kleine Jobs beim Film zu finden, mal als production manager, mal als art director. 1959 gehört er zu einem Team, das in Cuba einen kleinen Film dreht. Das brachte ein paar Connections. Jetzt kannte er einen, der eine Arriflex hatte und er lernte die Tricks, wie man ohne Geld an Filmmaterial herankommt. Peter Falk war ein Freund von ihm und bereit, ohne Gage die Hauptrolle zu spielen, was nicht allzu schwer ist, wenn man arbeitslos ist. Doch dann hatte Peter Falk plötzlich einen Job, der bezahlt wurde und stieg wieder aus. Doch das war für einen, der diese fixe Idee im Kopf hat, kein Grund aufzuhören. Niemand und nichts konnte ihn aufhalten. Wenn es Peter nicht machte, dann würde er es eben selber machen. Sie drehten mit ihm die Szene der Ankunft Frank Bonos im Grand Central. Er schaute sich die Probeaufnahmen an und sagte, o.k., ich glaube, der Junge kann das. Die Testszenen wurden natürlich für den Film verwendet.

*

Frank Bono kämpft jetzt an zwei Fronten. Da gilt es, diesen Auftrag zu erledigen und da ist diese Irritation, daß es noch ein anderes Leben geben könnte, eine Geborgenheit vielleicht in dieser Welt, die er sich angewohnt hatte, zu hassen. Am wohlsten fühlt er sich in seinem Auto, sein Opfer verfolgend durch die regennassen und dunklen Straßen Manhattans. Und wieder macht er Fehler. Er tötet den fetten Mann, der ihm die Pistole beschafft hatte und der zu einer Gefahr geworden war, weil er hinter Frank Bonos Mordpläne kam und ihn erpreßte. Er will aussteigen, aber es ist zu spät. Ein Killer, der nicht killt, wird selber getötet.

*

Die Bilder dieser Stadt sind in seinem Kopf

Mit Molly McCarthy: Von der Zweisamkeit überfordert

Ein Killer, der nicht killt, wird selber getötet

Frank Bono verfolgt sein Opfer durch die Straßen Manhattans

Er lebt in einem Hochgefühl und er liebt diesen Kampf, diese Herausforderung, unter unmöglichen Bedingungen den Film zustande zu bringen und gleichzeitig vor der Kamera zu stehen und zu spielen. Er sieht sich im Spiegel und sagt, Du bist Schauspieler, Autor und Regisseur, entweder Du machst einen Idioten aus Dir oder einen erfolgreichen Film.

*

Jetzt konzentriert sich Frank Bono nur noch auf seinen Auftrag. Er hat herausgefunden, daß sein Opfer eine Geliebte hat und eine zweite Wohnung. Das ist der ideale Ort für den Mord. Er bereitet sich vor, sitzt in seinem Hotelzimmer und reinigt in großer Ruhe und Konzentration seine Pistole, präpariert die Kugeln, macht sich auf den Weg, erledigt sein Opfer, verläßt das Haus über Dächer und Feuerleitern und verabredet sich mit seinem Auftraggeber in einer unwirtlichen Gegend außerhalb New Yorks, um das restliche Geld zu kassieren.

*

Er kannte diese Gegend aus seiner Jugendzeit. Heute ist dort der Kennedy Airport. Damals war es ein kleines Fischerdorf, wo die Jungs auf den Feldern nach der Schule Hockey spielten, auf alten Booten mit selbstgebauten Segeln aufs Wasser gingen. Und es war ein Ort, wo mysteriöse Dinge passierten. Da gab es z.B. diese Gangster-Organisation „Murder incorporated", die Leute liquidierte und die Leichen in dem sumpfigen Wasser versenkte. Diese Bilder waren in seinem Kopf und jetzt waren sie in seinem Film.

*

Es regnet und es weht ein scharfer Wind da draußen über die Gräser der Felder am Meer. Frank Bono wird erwartet. Er hat keine Chance. Er merkt zu spät, daß er in eine Falle geraten ist. Er versucht zu fliehen. Auf einem Bootssteg trifft ihn

die Kugel seiner Auftraggeber. Er fällt ins Wasser. Der professionelle Killer stirbt im Dreck, seinen Körper umspült schlammiges Wasser. *This is it, Babyboy Frankie Bono,* kommentiert die Stimme von Lionel Stander aus dem off, *you're alone now. All alone. The scream is dead, there's no pain. You're home again. Back in the cool black silence.*

*

An diesem Abend des letzten Drehtages mit dem letzten Meter Filmmaterial sitzt er mit seinem kleinen Team in einem Restaurant und keiner weiß, wie es weitergehen soll. Sie brauchen Geld, um den Film zu schneiden und zu vertonen. Er trifft einen Mann, den er als Junge kannte und der ihn fragt, was er mache. Siehst Du das Wetter draußen, antwortet er, kannst Du Dir vorstellen, daß ich gerade von einer Brücke in die Jamaica Bay gesprungen bin? – Meinst Du das im Ernst? – Ja, ich mache einen Film.

Er zeigt ihm im Kopierwerk zwanzig Minuten ungeschnittenes Material. Es gefällt den Leuten und sie investieren zusammen 18 000 $, *gerade soviel, um den Film fertigzustellen. Er kommt in die Kinos, nicht gerade in die großen Paläste, aber er wird beachtet. Die Zeitungen schreiben darüber, bescheinigen dem Regisseur ein großes Talent. (In Cannes – so hört und liest er später – wird der Film heiß diskutiert. Man wirft ihm vor, Godard's* AUSSER ATEM *kopiert zu haben. Who the hell is Godard, fragt er; er hat diesen Namen noch nie gehört.) Er hat es geschafft, es hat sich gelohnt. Und dann klingelt das Telefon. Hollywood ist am Apparat.*

Doch einer der Geldgeber hatte schon vorher in Hollywood vorgesprochen und einen schnellen Deal mit der Universal gemacht. Zwei Wochen später kommt 20th Century Fox und bietet mehr, dann die Warner Brothers. Die Fox nimmt ihn unter Vertrag, bezahlt ihm ein Gehalt, aber er kommt mit diesen Leuten, die zu dieser Zeit nur ihr Großprojekt CLEOPATRA *im Kopf haben, nicht zurecht. Er geht nach New York zurück und wagt sich an ein zweites Projekt, „Pie in the sky", die Geschichte von einem kleinen Jungen, der von zuhause ausreißt und sich in New York durchschlägt. Aber er findet dafür keinen Verleiher. Er ist verzweifelt, neun Monate lang arbeitslos, keiner interessiert sich für Genies von gestern. Und so wird aus dem vielversprechenden Talent ein Angestellter der Filmindustrie.*

Es gibt schon was zu tun; TV Shows, Soap Operas, Episoden für Serien, Mister Roberts, My World and Welcome to It, The Sixth Sense, Griff, Kolchak: The Night Stalker, Charlie's Angels, San Pedro Beach Bums, aber . . . Das war nichts, von dem er heute sagen könnte, es hat sich gelohnt.

Er bleibt in Los Angeles. Er bedauert das heute. Wäre er doch nach New York zurückgegangen oder nach Europa, wo es Leute gibt, die nicht nur den kommerziellen Erfolg im Kopf haben und das schnelle Geld. Er wohnt heute am Spalding Drive, das ist, wenn man von Hollywood kommend den La Cienega Boulevard runterfährt, in den Olympic einbiegt und in westliche Richtung fährt bis kurz vor Century City. Das gehört noch zu Beverly Hills, aber es ist nicht die Gegend, wo die Stars der Filmindustrie residieren. Philip Marlowe, vielleicht, hätte hier wohnen können.

Er hat schon lange nicht mehr über seinen ersten und einzigen großen Film gesprochen. Universal konnte ihm nicht einmal eine Kopie beschaffen.

Es geht ihm nicht schlecht. Er hat eine Freundin, die eben ein Buch geschrieben hat, „Armed and Female", über amerikanische Hausfrauen, die Pistolen kaufen und Schießunterricht nehmen. Er hat das Buch illustriert und das Photo für den Umschlag gemacht. Es zeigt die Autorin mit einer Pistole. Er lädt mich zum Dinner in den feinen „Beverly Hills Country Club" ein. Seine Freundin kommt auch dazu. Sie trägt den schönen Namen Paxton Ann Quigley, und sie sagt an diesem Abend den schönen Satz „American films bring light & joy to the world".

Die große Ruhe vor dem Mord

Allen Baron 28 Jahre später. Dieses Gemälde, sagt er heute, spiegele seinen mentalen Zustand jener Zeit. Er malte es an einem Tag, spontan und ohne Überlegung. Es zeigt Angst.

Die Versuchung d

Tom Cruise und Roger Donaldson

Filme von Roger Donaldson

■ **Von Fritz Göttler**

* * *

. . . das hieße, wie sie wohl wüßten, nie endenden Kampf zu wagen mit einem Gegner, der nicht von dieser Welt und diesem Leben wäre, sondern des Name Hoffnung sei, und Mißlingen erscheine als die dem Menschen von Gott gewährte Freiheit. (T. E. Lawrence)
Jedesmal, wenn die Zeit mich foltert, sage ich mir, daß einer von uns beiden zerspringen muß, daß es nicht möglich ist, endlos in diesem grausamen Auge-in-Auge zu verharren . . . (E. M. Cioran)

* * *

les heiligen Judas

Donaldsons Helden am Boden: Tom Cruise in COCKTAIL . . .

I'm in hell . . . Filme aus Kafkas Strafkolonie. Geschichte am eigenen Leib erfahren, ihre Veränderungen und Verwandlungen, wie sie, Montage der Wirklichkeit, Festgefügtes zersetzt, Disparates zusammenbringt.
Aufruhr und Unterwerfung, Grenzbereiche und -überschreitungen. Die Konturen der Gesetze und die Strömungen der Triebe, wie sie dem Körper sich einschreiben.

Nie wieder Psychologie. Die Maschine der Fiktionen als Folterinstrument, das Fortschreiten der Erzählung als *turn of the screw.* Die Qualen der Akteure, durch keine tragische Empfindung verklärt.
Handlung, die nicht mehr nur behutsame Initiation ist, unter den Händen des Vaters, wie so viele amerikanische Geschichten sie vorführen, der schmerzhaft-ekstatische Verlust einer Unschuld, die, herrlich und überwältigend, im Moment des Verlustes neugewonnen wird.
I'm in hell . . . Eine Verwandlung, in der das Ich des Helden splittert, in eine Vielzahl von Facetten, so daß es sich nicht mehr bündelt im Blick des Spiegels, als der die Erzählung immer noch zu fungieren vorgibt. Evasionskino, Fluchtgeschichten, die immer ins falsche Paradies führen: in dem einer, hat er sich erst verloren, keine Chance mehr hat, wieder zu sich zu finden.

Es gehört schon eine ordentliche Portion Blindheit, ein gehöriges Quantum Unempfindlichkeit den Bewegungen eines Films gegenüber dazu, die Ehe, zu der Tom Cruise sich am Ende von COCKTAIL verpflichtet, als schlichtes Happy-End, als chauvinistische Attitüde zu lesen, das unsägliche Gedicht an sein ungeborenes Kind als Quintessenz der Geschichte zu verstehen. *Cocktails and dreams,* mit diesem Schlachtruf waren Cruise und Bryan Brown aufgebrochen, zwei Eroberer, die es den alten Helden Hollywoods gleichtun wollten, unternehmungslustig wie Bligh und Christian zu Beginn ihrer großen Fahrt mit der Bounty, genau wie diese beiden zum Scheitern verdammt: die Träume sind zu groß geworden.

Männer als Gefangene ihrer Einsamkeit, ihre Sehnsüchte haben sie verraten und die Frauen, die sie liebten. Männer im Abseits, durch Gitter und Zäune geht ihr Blick oder in die Weite des Ozeans, ihr Begehren findet keine Erwiderung mehr. Die Frauen, in ihrer Nähe unerreichbar, verwundbar in ihrer Komplizenschaft, sind verschwunden, die Kämpfe sind an ihr Ende gekommen. Die Zeit wird die Erinnerungen zerstören, und es bleibt nicht mal der Trost, mit Anstand alt werden zu können. Das Paradies ist die Hölle.

* * *

And who is he? the blue-eyed northern child
Of isles more known to man, but scarce less wild:
The fair-hair'd offspring of the Hebrides,
Where roars the Pentland with its whirling seas
Rock'd in his cradle by the roaring wind,
The tempest-born in body and in mind,
His young eyes opening on the ocean-foam,
Had from that moment deem'd the deep his home.
The giant comrade of his pensive moods,
The sharer of his craggy solitudes,
The only Mentor of his youth, where'er
His bark was borne; the sport of wave and air;
A careless thing, who placed his choice in chance,
Nursed by the legends of his land's romance;
Eager to hope, but not less firm to bear,
Acquainted with all feelings save despair . . .

* * *

. . . Kevin Costner in NO WAY OUT

Die andere Frau, Marie Ragghianti. Eine Heilige. Eine Hexe. Ganz in Weiß wie eine Braut bei ihrer Amtseinführung, am Ende wird ihr der Prozeß gemacht. Sie hat sich nicht vergewaltigen lassen, von den Männern des Senators von Tennessee, von den smarten Vertretern des politischen Exekutivsystems, von ihrem Freund, der ihr den Job besorgte im Begnadigungsausschuß und sie kaufen will in Wirklichkeit. Sie hat sich losgesagt von den gesellschaftlichen Systemen, die nach den gleichen Gesetzen funktionieren, dem der Familie und der Karriere.
Sie ist ausgestiegen, sie hat, demonstrativ, vor den Augen ihres schikanösen Mannes und seiner zur Fernsehübertragung eines Boxkampfes versammelten

Kumpels die rüde verlangten Bierflaschen über dem Spülbecken ausgeschüttet. Ausfluß, Verschwendung, Verweigerung. Die Gesetze von Verbrauch und Markt ignorieren, von Nutzen und Tauschwert. Die Kommunikation stören, den Fluß der Objekte und Zeichen, in der Politik und im privaten Leben und in den Gesetzen, die beide aneinander binden.
Anfangs hatte ihr rotes Kleid in den monochrom pastellenen Büros wie ein Zeichen von aufrechter Rebellion gewirkt, den Flaggen vergleichbar, die hinter dem Schreibtisch des Senators aufgebaut sind, am Ende sieht es für kurze Zeit aus, als würde ihre Geschichte sich entwickeln zum gewohnten Heldenepos. Bei Gott, sagt Marie zum Mann, der sie liebt und verehrt und vor Gericht als ihr Hauptzeuge auftreten will: mein Ritter in glänzender Rüstung.
Ein neues System fürs Handeln, dessen Leitbild ist die Vision vom Leben in

Jeff Daniels und Sissy Spacek in MARIE

der Natur, wie die Männer der Bounty es finden auf der Südseeinsel, ein Leben, das erfahren zu haben sie unfähig macht, das der Zivilisation weiterzuführen, Zucht und Ordnung, Strafe und, am unerträglichsten, Vergebung. *I am prepared to forgive and I am prepared to forget, you understand,* sagt der Kapitän Bligh zu Fletcher Christian, als sie für die Heimfahrt rüsten, fort von den Exzessen der Südseeinsel. *Would that be all, Sir,* ist Christians Antwort.
Eine neue Ökonomie. In SLEEPING DOGS zieht einer sich zurück vom Leben, in der Familie und in der Gesellschaft, auf eine kleine Insel vor der Küste Neuseelands. Fürs Übersetzen braucht er ein Boot, und ein schlitzohriger Eingeborener gibt ihm generös das seine, im Austausch gegen das Auto des Fremden. Und gibt ihm noch den Hund dazu, der ihnen um die Füße streicht. Wie heißt der Hund, fragt der Fremde, weiß ich nicht, erwidert der Eingeborene, ist doch Ihr Hund.

Noch einer ganz in Weiß, Kevin Costner als Tom Farrell, der schmucke Navy-Offizier von NO WAY OUT. Seine Unschuld, der geliebten Frau, dem Freund, dem väterlichen Vorgesetzten gegenüber, ist gebrochen, in einem Prisma aus Verrat und Infiltration. Ein Doppel-, ein Dreifachspiel. Auch ihm wird der Prozeß gemacht, und er selbst ist sein Kläger. Ein Prozeß, den er sich selbst macht, es gibt keinen Freispruch.
Am Ende sein Blick in den Spiegel ist nicht mehr selbstgewiß, von der andern Seite des Spiegels tritt, zur Erwiderung, ihm ein Vater gegenüber, sein sowjetischer Freund und Chef. Vor dem anderen Vater hat er, wie Fletcher Christian vor Captain Bligh, davonlaufen können, dem Verteidigungsminister Brice. Als er in dessen Büro von Susans Tod erfuhr, die sie beide liebten, ist er in die Toilette geflohen und hat lange, ein stummer Schrei, in den Spiegel geblickt. Das ist sein Ende, da ist das Bild zersprungen, das er von sich hat, sein *end run* beginnt, in dem ihm, durch die Computeranalyse, das Gesicht wiedergegeben wird: eine Identität, die er hinfort tragen wird wie eine Tätowierung.
No Way Out singen Paul Anka und Julia Migenes, als Costner und Sean Young ihre Liebestour durchs nächtliche Washington beginnen, ihren Limousinen-Sex. Ihre Fahrt, die, ohne Ziel, nie enden soll. Wenn sie ihn am nächsten Morgen gehen läßt, steht sie fröstelnd in der Wagentür, eng die Pelzjacke an den Körper gezogen, da ist schon alles aus, *no way out.*

Die Liebesbeziehungen – Fletcher und sein Mädchen, Costner und Young, Cruise und seine Frauen – liegen über den Geschichten dieser Filme wie eine Bespannung über Holz, das sich verzogen hat, sie decken nicht mehr natürlich ab, was im Innern der Geschichten vor sich geht.

Marie hat ihren Freund, Jeff Daniels, ins Amtsgebäude bestellt, das leer und weit ist an diesem Sonntagmorgen, sie hat von einem Bestechungsversuch an einem Anwalt erfahren und erzählt davon. Der andere, korrupt und verlegen, ist unwillig, er verdreht die Augen und kratzt sich das Ohr. Also gut, wenn's dich beruhigt, dann red ich mit dem Senator.
Fröhlich verlassen sie den Bau, gehen die Stufen vor dem Portal hinab, die Kamera begleitet sie mit einer Parallelfahrt, zu Maries VW. Du solltest dir ein neues Auto zulegen, sagt er, jetzt kannst du dir's leisten. Er öffnet ihr die Wagentür, sie gleitet elegant auf den Fahrersitz, eine sanfte Zufahrt der Kamera. Er schließt die Tür, leicht geht die Kamera hoch, sein Arm auf dem Dach macht spielerisch eine Faust. Der Wagen startet nicht, ja Klassewagen, sagt er, solltest du behalten, da lacht sie glücklich: könntest du mal etwas anschieben?
Das Ganze ist inszeniert wie eine Liebesszene, und bezeichnet doch, der Position in der Erzählung gemäß, beider Einsamkeit, sie stehen auf verschiedenen Seiten, sie werden einander verraten. Die Liebe aber, die es zwischen beiden hätte geben können und müssen, läßt sich nicht mehr leugnen, sie wird wieder sichtbar in seinem Blick, wenn er auf dem Wohltätigkeitsball Marie, im blauen Abendkleid, den Rücken frei, mit einem anderen tanzen sieht. Prompt wird auf dem Heimweg Marie verhaftet und der Tod des andern ist nicht nur der

Sean Young und Gene Hackman in NO WAY OUT

eines politischen Gegners, er ist vor allem der eines persönlichen Rivalen, und im Tod wird der andre denunziert, sein Tod inszeniert wie der Selbstmord eines Schwulen.

Von Inszenierung handeln alle diese Filme, der in der Politik und in der Liebe, für die andern und vor sich selbst, Kadrierung ist nicht Komposition bei Donaldson, sondern Isolation, da wird spürbar den Figuren Raum genommen, da wird Widerstand aufgebaut. So beginnt, während sie dahinfließt in den weiten Korridoren der Amtsgebäude. In NO WAY OUT bindet sie Figuren aneinander durch Schwenks oder konstruiert Hierarchien unter ihnen durch die Plazierung in die Tiefe des Raums.

* * *

Once more the happy shores without a law
Receive the outlaws whom they lately saw;
Nature, and Nature's goddess – woman – woos
To lands where, save their conscience, none accuse;
Where all partake the earth without dispute,
And bread itself is gather'd as a fruit;
Where none contest the fields, the woods, the streams:
The goldless age, where gold disturbs no dreams,
Inhabits or inhabited the shore,
Till Europe taught them better than before:
Bestow'd her customs, and amended theirs,
But left her vices also to their heirs.
Away with this! behold them as they were,
Do good with Nature, or with Nature err.

* * *

Die Enge der Einstellungen spricht in BOUNTY den Vorstellungen Hohn, die wir uns machen von der Weite dieses Paradieses, vom Glück und der Freiheit, das man dort finden kann: weil ein wahres Bild davon nicht mehr möglich ist. Die Weißen, wenn sie die Insel betreten, haben nicht mehr die Selbstsicherheit der früheren Kolonisatoren, sie sind schon, als was sie in COCKTAIL auf Jamaica ganz offensichtlich auftreten, Krämer und Touristen. Der Captain Bligh hat Angst vor dem Blick in die Ferne, haltet euren Geist und eure Augen auf eure Arbeit gerichtet, mahnt er seine Matrosen. Der Karneval auf dem Schiff, das ist eine brutale Travestie der herrschenden Ordnung, erst das Fest auf der Insel, exaltiert wie die Cocktail-Shows von Cruise und Brown, bringt die Regeln zur Auflösung, es ist inszeniert wie ein Alptraum des schwitzenden Bligh. Wer richtet uns die Zweihundertjahrfeier der Meuterei auf der Bounty aus?

Bei Donaldson löst sich das Gewebe der Erzählung beim Fortschreiten auf, die letzte halbe Stunde von SLEEPING DOGS oder BOUNTY, die sich verwirrende Geschichte von der Flucht, die zur Heimkehr wird, von der Heimkehr, die immer schon Flucht war, bleibt auf der Stelle, da ist keine Bewegung mehr in den Bildern, nur noch Figuren in der Landschaft. Eine Flaute, eine Windstille des Erzählens.

Die frühen Kolonisatoren in BOUNTY sind Vorfahren der . . .

Krämer und Touristen in COCKTAIL

No way out: Hackman und Costner

Bligh und Fletcher

Die Bilder werden spröde, verbergen mehr als sie zeigen. Sie verführen einen, jenseits ihrer Ränder auf ungeahnte Perspektiven zu spekulieren, aber die weiteren Einstellungen enttäuschen die Erwartungen, sie nehmen, karg und funktional montiert, nur auf, was man aus den früheren Bildern kennt. Eine unwirsche Variante des *cinéma verité*, eine Gegeninszenierung.

Das Kino ist anders, ist mehr als die übrigen Künste, und seine Entwicklung ist nicht linear. Rouch loben, schrieb Eric Rohmer, verbietet einem nicht Preminger zu bewundern, der am andern Ende der Skala steht. Und letztendlich treffen sich beide in der gleichen Achtung der Natur. Die großen, technischen Mittel, die der Autor von EXODUS zur Verfügung hat, besitzen den immensen Vorteil, in der Kunst den Eingriff durch den Menschen vergessen zu machen und uns jener natürlichen Schönheit nahezubringen, die, hier wie dort, das Ziel ist.

Donaldsons Filme, das sind die Gesichter von Mel Gibson und Kevin Costner, Tom Cruise und Bryan Brown, das sind die Momente, da sie, frei vom Zwang zum Schau-Spielen, erschöpft und gepeinigt von den Verwirrungen, in die die Erzählung sie verstrickt hat, nichts mehr signalisieren, nichts mehr sagen: da sie ausdruckslose Materie sind, unbearbeitet und ungeformt, nackt und rein, in der Schönheit ihres Seins.

* * *

Stern, and aloof a little from the rest,
Stood Christian, with his arms across his chest.
The ruddy, reckless, dauntless hue once spread
Along his cheek was livid now as lead:
His light-brown locks, so graceful in their flow,
Now rose like startled vipers o'er his brow.

Brown und Cruise

Costner, Hackman und Patton

Still as a statue, with his lips comprest
To stifle even the breath within his breast,
Fast by the rock, all menacing, but mute,
He stood; and, save a slight beat of his foot,
Which deepen'd now and then the sandy dint
Beneath his heel, his form seem'd turn'd to flint.

But Christian, of a higher order, stood
Like an extinct volcano in his mood;
Silent, and sad, and savage, – with the trace
Of passion recking from his clouded face . . .

* * *

Von den Erzählinstanzen handeln diese Filme und von der Zeit des Erzählens: Bericht ablegen, Zeugnis geben. Zu einem Urteil gelangen, einen Schuldigen finden und benennen. Nie aber wird in der Folge der Bilder der Punkt markiert, an dem der offizielle Bericht sich wandelt ins traumverlorene Erinnern. Und wer träumt wen in BOUNTY, Bligh Fletcher oder Fletcher Bligh, in jenen mysteriösen Überblendungen zwischen den beiden. Die Götter sind tot. Vor zehn Jahren ist Captain Cook gestorben, mit ihm ein Mythos. Für die Eingeborenen aber muß er, damit er Zeugnis ablegt für die Unsterblichkeit der Briten, am Leben erhalten werden, sein Bildnis hat seinen Platz in ihrer Runde, wenn sie Bligh empfangen. Blighs greiser Richter, von Laurence Olivier inkarniert, schaut unter seiner Perücke drein wie eine Großmutter, nuschelnd holt er Bligh, durch seinen Spruch, zurück in den Schoß der Britannia.
Vom Einsetzen der Zeit: Wenn Christian die Insel verlassen muß, für die Heimfahrt mit Bligh, läßt er der geliebten Frau seine Uhr zurück. Doch dann kehrt er zurück und setzt sich ab mit ihr nach Pitcairn's Island. Von wo er wieder verschwindet, spurlos und utopisch: an keinem Platz dingfest zu machen. Ein Mythos, da wird sogar spekuliert, er sei zurückgekehrt nach England.

Surely in no other craft as in that of the sea do the hearts of those already launched to sink or swim go out so much to the youth on the brink, looking with shi-

ning eyes upon that glitter of the vast surface which is only a reflection of his own glances full of fire. There is such magnificent vagueness in the expectations that had driven each of us to sea, such a glorious indefiniteness, such a beautiful greed of adventures that are their own and only reward! What we get – well, we won't talk of that; but can one of us retain a smile? In no other kind of life is the illusion more wide of reality – in no other is the beginning *all* illusion – the disenchantment more swift – the subjugation more complete. Hadn't we all commenced with the same desire, ended with the same knowledge, carried the memory of the same cherished glamour through the sordid days of imprecation? What wonder that when some heavy prod gets home the bond is found to be close; that besides the fellowship of the craft there is felt the strength of a wider feeling – the feeling that binds a man to a child.

Der alte Mann und der Junge, und das Meer. Es gibt keine dominierende Vaterfigur in Donaldsons Filmen, das Verhältnis,d as Verhalten von Hopkins und Gibson, von Hackman und Costner, von Brown und Cruise wird von anderen Spielregeln geprägt als denen des Patriarchats, des Mythos vom Ödipus. Im Scheitern des Älteren ist das des Jüngeren vorweggenommen.

Ganz unten: Tom Cruise mit Elisabeth Shue . . .

Der Tod würde als die beste unserer Taten erscheinen, die letzte freie Hingabe, die in unserer Macht läge, unsere endgültige Muße. Und von diesen beiden Polen, Tod und Leben, oder weniger endgültig, Muße und Daseinserhaltung, müßten wir die Daseinserhaltung (die das Materielle im Leben ist) in allem, außer in ihren höchsten Verfeinerungen, meiden. Deshalb würden wir die Untätigkeit eher fördern als das Tun . . . Ein sicherer Erfolg könne keine Ehre einbringen, aber viel könne einer sicheren Niederlage entrungen werden. Die Allmacht und das Unbegrenzte seien unsere würdigsten Feinde, wahrlich die einzigen, mit denen sich ein ganzer Mann messen könne, denn sie seien ja Ungeheuer, die sein eigener Geist geboren habe; und die ärgsten Feinde seien immer die, die uns am meisten wesensverwandt seien.

Eine Reihe von Lektionen, eine Linie von Fortschritten: der Senator Brice verwirklicht sich den Traum, der dem Captain Bligh noch schweißtreibende Nächte bescherte, er findet sein Glück bei einer jungen Geliebten. Der irische Cocktailmixer Doug mixt Liebe und Geschäft, herauskommt Vergnügen und Verzweiflung.
Die Alten sind Versager, sie kommen nicht zurecht mit ihren Rollen, als Vorbilder, als Galionsfiguren. Ihr Traum von der Anarchie, vom Fürsichsein, macht sie kaputt, wenn er sich reibt an ihren Pflichten zur Repräsentation, egal ob sie die rechte Sache vertreten oder die überkommene, die Zukunft oder die Repression. Fred Thompson, der Watergate-Anwalt, spielt sich selber in MARIE und in NO WAY OUT den CIA-Chef, das sagt schon alles.
Von Captain Bligh muß Fletcher Christian die Rolle des Führers übernehmen, die Verantwortung, die Repräsentation. Mit der Pistole muß er die andern zur Weiterfahrt zwingen, er endet in Hysterie. Als Außenseiter, als Sündenbock, den die andern opfern wollen, ohne den das System nicht funktionieren würde. Bligh hat es leicht, er braucht nur Christians persönlichen Verrat, um das Bild von sich zu etablieren. Fürs Reagieren, fürs Überleben, für die Handlungsfreiheit.

On the spur of the moment I decided and told her, that Judas must have been a born conformist, a naturally common-sense, rubbers-lamp sort of fellow who rose far above himself when he became involved with a group of people who were hardly in society, let alone a profitable business.
"Heavens, you make him sound like a saint," Pauline said, smiling and frowning. I told her very likely he was.
"A man like that, built to fall into line but finding himself always out of step, must have suffered twice the torments of the others. And eventually, the temptation was too much for him. Like many another saint, when he was tempted, he fell. But only briefly."

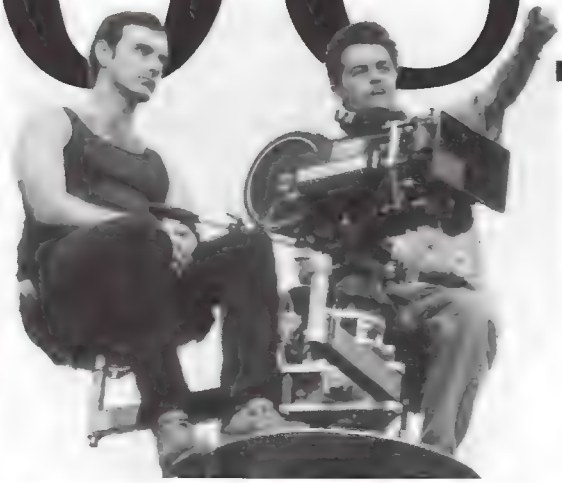
Ein Schatten von Bligh, ein Opfer von Loyalität und Liebe und Verrat, Will Patton in NO WAY OUT, der Partner, Freund, Liebhaber des Senators. Clean und gestriegelt, makel- und tadellos, immer funktionstüchtig wie ein Roboter. Ein Schwuler. Ein Messias. Verraten von Costner, verkauft von Hackman. Er schießt sich in den Kopf, so daß, in einer trotzigen Gebärde des Widerstands, eine einzelne Haarsträhne sich wütend hochreckt.
Am Ende von SLEEPING DOGS hat der gehetzte und gestellte Held seinen alten Freund, nun Polizeioffizier, gezwungen ihn niederzuschießen. Ein forcierter Verrat, ein erzwungener Tod, der immer auch den andern trifft. Browns Selbstmord am Ende von COCKTAIL, das ist das Ende von Cruise.
Undurchschaubare Variationen zum Thema des Helden und des Verräters, wer spielt den Retter, wer den Judas? Donaldsons Helden sind, in dieser Undurchschaubarkeit, im besten Sinne des Wortes heroisch, titanisch, romantisch. Was beim *end run* übrig bleibt, nachdem alle Varianten durchgespielt sind, ist vielleicht nicht mehr als das Bild des Regisseurs, in der Verwicklung im System der Filmproduktion. Die Schizophrenie des Filmemachers: *no way out* . . .

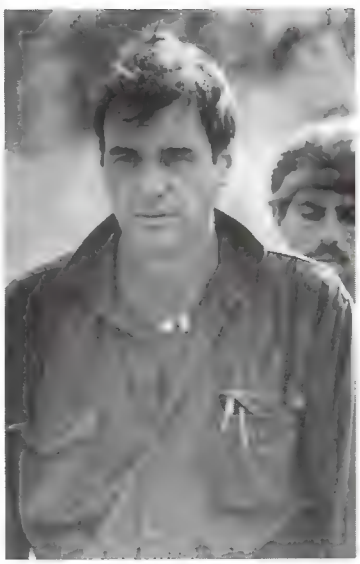
Zitate aus Byrons The Island, *Conrads* Lord Jim, *Lawrence'* Seven Pillars Of Wisdom, *Fearings* The Big Clock.

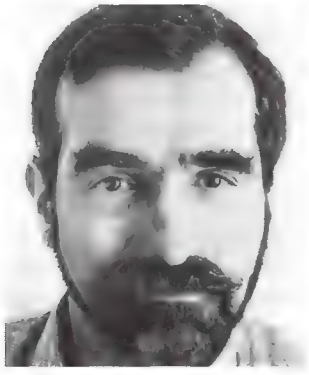
. . . und mit Bryan Brown in COCKTAIL

90 FÜR DIE 90er

Neunzig Kurzporträts von Regisseuren, die heute in Amerika drehen. Es gibt sehr viel mehr, aber kaum welche, von denen wir mehr erwarten als von den hier aufgeführten. Die Auswahl ist nicht konsequent willkürlich, sondern willkürlich konsequent. Auf zwanzig Zeilen kann man natürlich nicht die Welt erklären und das Werk eines Regisseurs schon gar nicht. Aber man kann mit Ideen jonglieren, auf Leitmotive hinweisen und Erwartungen skizzieren. „90 Regisseure für die 90er", das ist ein ernstgemeintes Spiel.

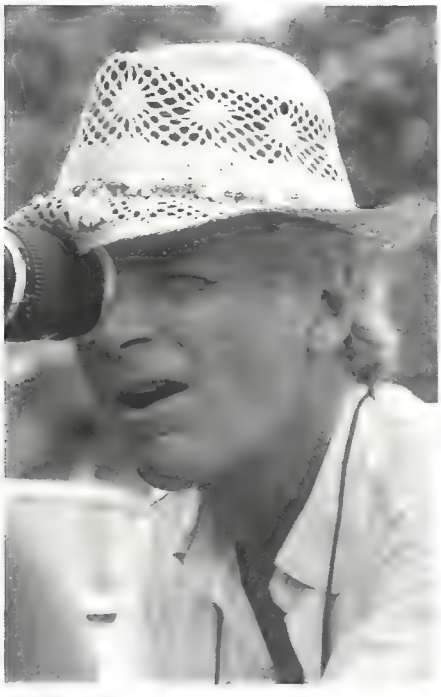






7 von 90: Francis Coppola und Paul Schrader (mit George Lucas); John Sayles und Jonathan Demme; Oliver Stone; Martin Scorsese; Steven Spielberg (mit Lucas)

Michael Apted inszeniert Sigourney Weaver



John G. Avildsen

Michael Apted

Ein Mann schlägt und schlängelt sich durch. Michael Apted hat keine große Fan-Gemeinde unter den Cinéphilen, und die Produzenten reißen sich nicht gerade um ihn. Also nimmt er, was er so kriegt an Aufträgen, und versucht dabei, sich einigermaßen anständig aus der Affäre zu ziehen. Er arbeitete mit Sting (der sich selbst ja für so gut hält wie Brecht und Weill zusammen) und ließ sich von dem Pop-Star nicht unterbuttern. Zwar gab Sting den Ton an, riß das Maul auf und war überhaupt ziemlich unausstehlich. Aber Apteds Bilder blieben transparent, und wer genau hinsah, konnte hinter dem singenden Oberlehrer Sting den kleinen Angeber entdekken. GORILLAS IN THE MIST war ein Prestigeprodukt und ein Starvehikel für Sigourney Weaver und ein paar Affen; Apted hatte eigentlich keine Chance. Er nutzte sie trotzdem, und in seinen besten Momenten ist GORILLAS ein zoologischer Dokumentarfilm über die Paarungs- und Herrschaftsrituale der Menschen. Der schöne und bewegende Film FIRSTBORN lief in unseren Kinos leider unter Ausschluß der Öffentlichkeit (was vor allem an UIP lag, dem Verleih) – obwohl er das Generationsproblem sehr viel besser auf den Punkt brachte als die meisten Brat-Pack-Filme. Michael Apted hat 1983 GORKY PARK inszeniert, den ersten Glasnost-Film und einen der wenigen Kriminalfilme auf der Höhe der Achtziger – und wem solche Filme gelingen, mit dem ist noch zu rechnen. *cse*

1973 THE TRIPLE ECHO (TV: *Das dreifache Echo*/Video: *Desertiert – Der Kampf ums Überleben)*
1974 STARDUST (Stardust)
1976 THE SQUEEZE (Der aus der Hölle kam)
1979 AGATHA (Das Geheimnis der Agatha Christie)
1979 STRONGER THAN THE SUN
1980 COAL MINER'S DAUGHTER (Nashville Lady)
1981 CONTINENTAL DIVIDE (Zwei wie Katz' und Maus)
1982 KIPPERBANG
1983 GORKY PARK (Gorky Park)
1984 FIRSTBORN (Moving In – Eine fast intakte Familie)
1984 28 UP (Dok.F.; zusammen mit '7 UP' (R: M. Apted, Paul Almond, 1963) in den Kinos eingesetzt)
1985 BRING ON THE NIGHT (Sting – Bring on the Night)
1986 CRITICAL CONDITION (Video: *Critical Condition)*
1988 GORILLAS IN THE MIST (Gorillas im Nebel)

John G. Avildsen

Mit einem Porno hat er angefangen, Ende der 60er; mit einem Karate-Film, zumindest mit dem, was Hollywood unter Karate versteht, gehen die 80er zu Ende. Dazwischen liegen einige Filme, die niemand kennt, einige, die der Erinnerung nicht wert sind und ein Meisterwerk, um das niemand herumkommt. Im Grunde aber ging es ihm nie um etwas anderes als den *cum shot,* den Moment der Befreiung, in dem man sich, Sportler, Maniac oder Mensch des Alltags, für den Bruchteil seines Lebens zugleich findet und verliert. In diesen Sekunden verliert Joe seinen Haß, wird Rocky auch in der Niederlage zum Sieger und das Karate Kid im Moment des Triumphes zu einem weisen Mann. Nicht umsonst ist Avildsen unter Amerikas Regisseuren der größte Optimist. *Mp*

1969 TURN ON TO LOVE
1969 SWEET DREAMS
1970 GUESS WHAT WE LEARNED IN SCHOOL TODAY? (Ganz normal ausgeflippt)
1970 JOE (Joe/Video: *Joe – Rache für Amerika)*
1971 OKAY BILL
1971 CRY UNCLE
1972 THE STOOLIE (TV: *Der Spitzel)*
1973 SAVE THE TIGER (Save the Tiger)
1975 W.W. AND THE DIXIE DANCEKINGS (Ein Supertyp haut auf die Pauke)
1975 FOREPLAY
1976 ROCKY (Rocky)
1978 SLOW DANCING IN THE BIG CITY (Mit Dir in einer großen Stadt)
1980 THE FORMULA (Die Formel)
1981 NEIGHBOURS (Die verrückten Nachbarn)
1983 NIGHT IN HEAVEN
1984 THE KARATE KID (Karate Kid)
1986 THE KARATE KID PART II (Karate Kid II – Entscheidung in Okinawa)
1986 HAPPY NEW YEAR (Video: *Happy New Year)*
1987 FOR KEEPS (Maybe Baby)
1989 KARATE KID III (Karate Kid III – Die letzte Entscheidung)

John Badham

Das Kino ist ein Spielzeug – und John Badham liebt es auf die gleiche Art wie Kinder, die ihre Lego-Eisenbahn lieben: Das Schönste sind die Katastrophen. Die Bausteine allerdings sammelt Badham in der Wirklichkeit, und meist handeln seine Filme davon, daß mit den Bauplänen der Wirklichkeit etwas nicht stimmen kann. Wenn ein kleiner Junge mit seinem Home-Computer sich in die Schaltkreise des Pentagons einklinkt (WAR GAMES), wenn ein Roboter sich selbständig macht (SHORT CIRCUIT) – dann erfährt auch der Zuschauer die Welt als Computerspiel. Leider ist die Gebrauchsanweisung verloren gegangen (wenn es überhaupt je eine gab). Ein kleiner Junge spielt das Spiel „Atomkrieg" gegen den Computer der US-Armee, das ist nicht nur gut erfunden, sondern auch ziemlich realistisch. Badhams jüngster Film STAKEOUT handelte mehr von Spielzeugen für Erwachsene: von Ferngläsern, Tonbandgeräten und von den Sauereien, die man damit machen kann. STAKEOUT war nicht bloß ein Kriminalfilm, sondern auch eine

eben so kluge wie spannende Abhandlung über die Erotik des Guckens. Das Spiel hieß Liebe, für dieses Spiel braucht man keine Gebrauchsanweisung. *cse*

1976 THE BINGO LONG TRAVELLING ALL-STARS AND MOTOR KINGS (Video: *Bingo Long)*
1977 SATURDAY NIGHT FEVER (Nur Samstag Nacht)
1979 DRACULA (Dracula)
1981 WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? (Ist das nicht mein Leben? / Video: *Der kalte Hauch des Todes)*
1982 BLUE THUNDER (Das fliegende Auge)
1983 WARGAMES (WarGames – Kriegsspiele)
1985 AMERICAN FLYERS (Der Sieger – American Flyers)
1986 SHORT CIRCUIT (Nummer 5 lebt!)
1987 STAKEOUT (Die Nacht hat viele Augen)
1989 BIRD ON A WIRE
1990 THE HARD WAY

Harold Becker

You know, Death don't have no mercy in this land: Um Joseph Wambaugh angemessen verfilmen zu können, muß man ein hartgesottener Bursche sein. Nicht weil es darin so brutal zugeht, sondern weil Wambaugh fortwährend so einen lakonischen Tonfall pflegt, den man im Kino nur mit dem Knüppel durchsetzen kann. Harold Bekker kommt da nicht immer ganz hin. Um die elend breit angelegten Romane amerikanischer Polizeischriftsteller umzusetzen, braucht es einen gnadenlosen Regisseur. Becker ist dafür interessiert und ehrenwert. Man kann gegen einen, der James Woods und John Savage besetzt, eigentlich auch nichts sagen. Seine Studentenfilme sind auch etwas zu aufrichtig. Daß nichts mehr so sein wird, wie es mal war, spürt man bei ihm nie. *malt*

1974 THE RAGMAN'S DAUGHTER
1979 THE ONION FIELD (TV: *Mord am Zwiebelfeld)*
1980 THE BLACK MARBLE (TV: *Nieten unter sich* / Video: *Hollywood Cop)*
1981 TAPS (Die Kadetten von Bunker Hill / Video: *Die Revolte der Kadetten)*
1985 VISION QUEST (Video: *Crazy for You)*
1988 THE BOOST (Der Preis des Erfolges)
1989 SEA OF LOVE

Bruce Beresford

Von Australien nach Hollywood, via London und Afrika. Die Filme von Amerika: wie das Leben sich verbraucht, in der stoischen Trauer Robert Duvalls und dem hektischen Übermut Diane Keatons. Menschen ohne Horizont, in Erwartung eines „Glück das mir verblieb", zwischen Horton Footes Texas und Hazelhurst, Mississippi. Filme aus Ellipsen und Verzögerungen, aus denen allmählich die Geschichte verdunstet. Die Ablagerungen haben den Charme des Fossilen, das prädestiniert ihn wie keinen zweiten dafür, die biblischen Tableaux zu verfilmen. Mit größter Authentizität, der Gegenstand ist imaginär, die Reaktion ist realistisch, nach Strasbergs Definition: Richard Gere gibt den King David als anti-American Gigolo. Hiermit tue ich offiziell kund, daß ich die Nr. 5 bin von denen, die Spaß hatten an diesem Film. *fg*

1972 THE ADVENTURES OF BARRY McKENZIE
1974 BARRY McKENZIE HOLDS HIS OWN
1976 DON'S PARTY (Don's Party)
1977 THE GETTING OF WISDSOM (TV: *Lauras Mädchenjahre)*
1978 MONEY MOVERS (Video: *Die Geldhaie* / TV: *Die Männer mit dem schnellen Geld)*
1980 BREAKER MORANT (TV: *Der Fall des Lieutenants Morant)*
1980 THE CLUB (TV: *Schmutziges Spiel)*
1982 PUBERTY BLUES (Puberty Blues – Scharf auf's erste Mal)
1983 TENDER MERCIES
1985 KING DAVID (König David)
1986 CRIMES OF THE HEART (Verbrecherische Herzen)
1987 ARIA (Sequenz V) *(Aria)*
1988 HER ALIBI

Kathryn Bigelow

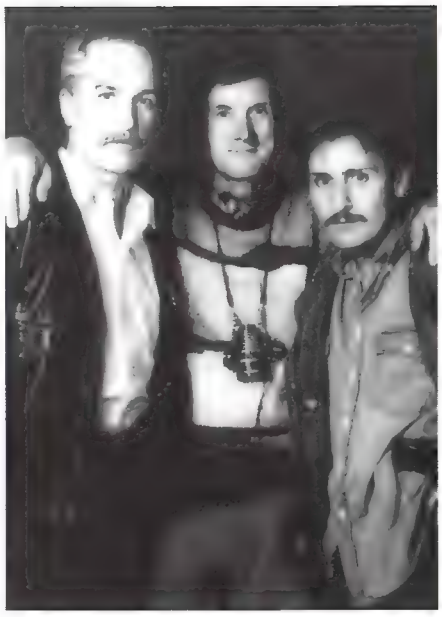
THE LOVELESS ist ein früher Meilenstein der 80er, NEAR DARK einer der letzten. Es sind Filme, die das Äußerste bieten, ohne sich preiszugeben, Wunderwerke der kleinen Zeichen, minimalistische Anstrengungen mit maximaler Wirkung. Bigelow zeigt, daß man im Kino nicht alles ausformulieren muß, daß man auf die Beteiligung des Zuschauers setzen kann, und daß man das nicht auszunutzen braucht, um kryptische Fetzen hinzusetzen. Bigelow treibt die Geschichten auch in den Zwischenräumen an. Gerade hat sie für einen Mini Major gedreht, einen Polizistinnenfilm mit Jamie Lee Curtis. *So the best is yet to come.* *P.S.*

1982 THE LOVELESS (Co-R: Monty Montgomery) (TV: *Die Lieblosen)*
1983 BORN IN FLAMES
1987 NEAR DARK (Near Dark – Die Nacht hat ihren Preis)
1988 AGAINST THE WIND
1989 BLUE STEEL

Martin Brest

Genial war die Idee und einfach. Für ein sensationelles Foto muß eine Sensation her. Den Olympiaturm in die Luft sprengen zum Beispiel. Die Kamera steht. Die Zeituhr läuft. Der Fotograf aber verschläft. Der Kurzfilm des Münchner HFF-lers Sönke Wortmann wurde 1986 ein Skandal, denn er kopierte *en détail* den Film eines Regisseurs, den damals kaum einer kannte. Und das, obwohl er schon einen großen Coup gelandet hatte: BEVERLY HILLS COP machte 1984 Eddie Murphy zum Star, nicht aber den Regisseur. Das gelang ihm erst mit MIDNIGHT RUN, einem *Trains-Planes-and-Automobiles-Movie*, das trotz der Geschwindigkeit der Reise unvergeßliche Szenen hat. Das Prärie-Telephon-Gespräch, die Namensverwechslungen, der Kampf um die Zigaretten ... Kämpfer, Schlawiner und Grimassenschneider. Brests Helden sind aufgewacht, aufgeweckt, sind helle.
Wer Robert De Niro und einen erfolgreichen Film auf seiner Liste stehen hat, der gehört endgültig dazu. *ans*

1978 HOT TOMORROW
1979 GOING IN STYLE (Die Rentner-Gang)
1982 FAST TIMES AT RIDGEMONT HIGH
1984 BEVERLY HILLS COP (Beverly Hills Cop – Ich lös' den Fall auf jeden Fall)
1988 MIDNIGHT RUN (Midnight Run – 5 Tage bis Mitternacht)



John Badham (in der Mitte)

Bruce Beresford

90
FÜR DIE
90er

James Bridges

James L. Brooks

James Bridges

Pauline Kael lesen, erweist sich wie imer als wertvoll: „Je nichtssagender die Szene, desto näher rückt die Kamera. Der Regisseur versucht dabei mit Gewalt, um die unmotivierten Aktionen herumzukommen. Dadurch betont er sie so wie französische Frauen (so sagt man) ihre unschönsten Merkmale betonen, um sie auffällig und bemerkenswert erscheinen zu lassen." Bridges erzählt immer etwas sprunghaft, die Motivation seiner Geschichten kriegt er nie richtig in den Griff. Das macht den Reiz der Filme aus. Wer ahnte schon, daß es in BRIGHT LIGHTS, BIG CITY mehr um die Lichter der Großstadt gehen würde als um Michael J. Fox. Und in PERFECT! nicht um Aerobic, sondern um Journalismus. Bridges hat John Travolta zweimal besetzt, als dessen Zeit eigentlich schon vorbei war. Er ist immer etwas zu spät dran – in der Flüchtigkeit läßt er sich dann manchmal was einfallen. Zum Beispiel, daß Jamie Lee Curtis an den Schreibcomputer tritt und aus heiterem Himmel eintippt: *wanna fuck?* *malt*

1970 THE BABY MAKER
1973 THE PAPER CHASE (TV: *Zeit der Prüfungen*)
1977 9/30/55
1979 THE CHINA SYNDROME (Das China-Syndrom)
1980 URBAN COWBOY (Urban Cowboy)
1983 FIRE AND ICE
1984 MIKE'S MURDER (Video: *Mikes Murder*)
1985 PERFECT (Perfect)
1988 BRIGHT LIGHTS, BIG CITY (Die grellen Lichter der Großstadt)

James L. Brooks

Er kommt vom Fernsehen, wo er für *Taxi* Charaktere kreiert und für die *Mary Tyler Moore Show* das Bild einer Frau geprägt hat. In seinen Kinofilmen dominieren die Figuren, und das Filmische steht zurück: Die Bilder sind sauber und unaufdringlich, die Dekors grenzen ans Klinische. Das Leben, das in den Figuren steckt, verschwindet in Brooks' Bildern. Allerdings ist das vorgetäuschte und gelebte Leben Thema von Brooks' Filmen, und sein Ziel ist es, emotional genau das Gegenteil zu erreichen: der Inhalt soll die Form bestimmen. Sicher profitiert Brooks dabei davon, daß er die richtigen Schauspieler bekommt (Nicholson, Winger, MacLaine, Hurt, Hunter, Brooks). Andererseits haben die das Glück, daß Brooks ihnen die Rollen auf den Leib schreibt. *Mp*

1983 TERMS OF ENDEARMENT (Zeit der Zärtlichkeit)
1987 BROADCAST NEWS (Nachrichtenfieber)

John Carpenter weist seiner Frau Adrienne Barbeau den Weg

James Cameron

Er stellt Fragen nach der Reproduzierbarkeit der Menschen, nach den Grenzen der Technik und dem Ende der Menschheit – aber vor allem erzählt James Cameron in einem eigenen Stil: im Tempo der *Screwball Comedies* (aber sein Humor ist viel schwärzer), im kompromißlosen Erzählton der frühen Romero-Filme und mit der Technik des 21. Jahrhunderts. Seine Filme leben weniger vom Budget als vom Schnitt, weniger vom *Gore* als von der Suggestion. Er benutzt die gesamte Technik, um von Menschen zu erzählen. Cameron ist ein Romantiker im Gewand des High-Tech-Experten. Seine Geschichten tendieren zum Extremen, sie führen in die Vergangenheit, die das Ende der Gegenwart besiegeln kann, ins Weltall und in die Abgründe des Meeres. Seine Drehbuchfassung zu RAMBO: FIRST BLOOD II transportierte Rambo ins Herz der Finsternis, seinen eigenen Kopf. Denn erst die Reisen durch Zeit und Raum bringen Camerons Figuren zu sich selbst. *Mp*

1981 PIRANHA II: THE SPAWNING (Piranha II – Fliegende Killer)
1982 MADHOUSE (unter dem Namen Ovidio Assonitis) (Video: *Party des Schreckens*)
1984 THE TERMINATOR (Terminator)
1986 ALIENS (Aliens – Die Rückkehr)
1989 THE ABYSS (Abyss – Der Abgrund)

John Carpenter

Immer noch geht es Carpenter um die Begrenzung von Raum und Zeit: Ob es sich nun um eine Gruppe von Polizisten und Gangstern oder um eine Gruppe Wissenschaftler handelt, die in einem Gebäude eingeschlossen sind: um einen Gangster, der den Präsidenten aus New York rausholen soll oder um einen Außerirdischen, der in einer bestimmten Zeit nach Hause zurück muß. Verloren aber hat Carpenter seinen Sinn für Geheimnisse, für Andeutungen: Die Figuren reden mehr als daß sie handeln. Obwohl er nicht wirklich daran interessiert ist, läßt Carpenter seine Figuren nach Erklärungen suchen. Carpenter dosiert seine Schocks falsch, und seine CinemaScope-Bilder vermitteln im Gegensatz zu frü-

her weder Weite noch Enge. Aber seine Budgets werden wieder kleiner. Und das gibt zu hoffen, daß er wieder beginnt, aus der Not Wunder zu zaubern. *Mp*

1974 DARK STAR (TV: *Finsterer Stern* / Kino: *Dark Star* / (Video: *Schwarzer Stern – Dark Star*)
1976 ASSAULT ON PRECINCT 13 (Assault – Anschlag bei Nacht / WA: *Das Ende*)
1978 HALLOWEEN (Halloween – Die Nacht des Grauens)
1979 ELVIS – THE MOVIE (Kino-Version des TV-Films *Elvis*) *(Elvis – The King)*
1980 THE FOG (The Fog – Nebel des Grauens)
1981 ESCAPE FROM NEW YORK (Die Klapperschlange)
1982 THE THING (Das Ding aus einer anderen Welt)
1983 CHRISTINE (Christine)
1984 STARMAN (Starman)
1985 BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA (Big Trouble in Little China)
1987 PRINCE OF DARKNESS (Die Fürsten der Dunkelheit)
1988 THEY LIVE (Sie leben!)

Matthew Chapman

STRANGER'S KISS war auf der Berlinale '84 *der* Hammer. Der Ruf, den Chapman nach diesem Film genoß, währte genau so lange, bis seine anderen Filme zu sehen waren: HUSSY, ein biederes, britisches TV-Filmchen mit der abgedroschenen Story von der Hure mit dem goldenen Herzen, dann, schlimmer noch, SLOW BURN, ein PI-Langweiler mit „voice over"-Gelaber, der nicht einmal die Talente von Eric Roberts nutzte und obendrein den besten Roman von Arthur Lyons („Castle Burning"), um es dezent auszudrücken, massakrierte; und schließlich HEART OF MIDNIGHT, einer der unzähligen „erotischen Thriller der 80er", die vorn und hinten nicht stimmen, weil sie unnötig kompliziert strukturiert und in ihrer Effekthascherei unfreiwillig komisch sind. Aber STRANGER'S KISS ist so gut, daß man Chapman nie völlig abschreiben kann. *UvB*

1979 HUSSY (TV: *Zerstörte Liebe*)
1984 STRANGER'S KISS (TV: *Der Kuß des Fremden*)
1986 SLOW BURN (TV) (Video: *Slow Burn*)
1988 HEART OF MIDNIGHT (Heart of Midnight – Im Herzen der Nacht)

Michael Cimino

Wenn es heute noch einen gibt, der große Epen verfilmen könnte, den Untergang des römischen Reiches etwa, dann ist es Cimino. Die große Geste im Angesicht des gelobten Landes ist seine Sache. Kris Kristofferson als Ostküsten-Westerner, Mickey Rourke als weißhaariger Elitebulle, Christoph Lambert als intellektueller Volksrebell, das sind schon die drei gewagtesten Besetzungen des Jahrzehnts. Eine Unverhältnismäßigkeit durchzieht seine Filme, die einen immer wieder vor den Kopf stößt: *pomp and circumstances*. Die Räume für seine Geschichten konstruiert er im Stil der Renaissance. An allen Ecken und Enden hat er Verzierungen angebracht, seinen Stoff verwendet er wie ein Stukkateur. Wie Blattgold funktioniert auch seine schönste Szene, wenn Stanley White und Tracy Tsu vor dem nächtlichen Blau der Stadt zusammenkommen. Selbst der Sex ist bei Cimino noch ein Panoramaschwenk. *malt*

Still crazy after all these years: Die Coen-Brüder Ethan und Joel

1973 THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (Die letzten beißen die Hunde)
1978 THE DEER HUNTER (Die durch die Hölle gehen)
1980 HEAVEN'S GATE (Heaven's Gate / TV: *Heaven's Gate – Das Tor zum Himmel*)
1985 YEAR OF THE DRAGON (Im Jahr des Drachen / WA: *Chinatown-Mafia* / Video: *Manhattan Massaker*)
1987 THE SICILIAN (Der Sizilianer)

Joel Coen

Der Wilde Westen ist auch hier nicht mehr das, was er einmal war – und Joel Coen hat das zur Kenntnis genommen. Er grämt sich nicht darüber. Denn was der Wilde Westen jetzt ist, das ist ja auch nicht schlecht. Wo früher zwei Männer zum finalen *showdown* schritten, da braucht es heute nur noch einen: Die Gegend ist bevölkert mit Schizophrenen, Psychopathen und anderen Geisteskranken, und die haben mit sich selbst genug zu tun, die sind sich selbst die gefährlichsten Gegner. Ähnlich verhält es sich mit Joel Coen: Der Junge muß aufpassen. Seine Filme balancieren hart an der Grenze zwischen gnadenloser *exploitation* des vorhandenen Kinorohstoffs und der Parodie alter Genres und Figuren. Es gibt, in BLOOD SIMPLE und in RAISING ARIZONA, gewisse Momente, da schlagen die Bilder einfach zu, da trifft einen die optische Brutalität mitten ins Auge und tiefer, ins Hirn. Und es gibt andere Momente, da erkennt man das Vorbild, durchschaut die Absicht und ahnt schon, was kommen wird. Was allerdings mit Coens neuen Filmen auf uns zukommen wird – das ist praktisch nicht auszudenken. *cse*

1984 BLOOD SIMPLE (Blood Simple – Eine mörderische Nacht / Video: *Blood Simple – Blut für Blut*)
1986 RAISING ARIZONA (Arizona Junior)
1989 MILLER'S CROSSING

James Cameron

Michael Cimino

Francis (Ford) Coppola in jüngeren Jahren, bei den Dreharbeiten zu APOCALYPSE NOW

Alex Cox

90 FÜR DIE 90er

Larry Cohen

Ein *auteur* im traditionellen Sinne. Ein Hollywood-Veteran und ein New Wave-ler. Cohen ist ein Schlockmeister und einer der politischsten Regisseure. Ökonomisch obendrein. Er arbeitet mit einer wüsten Palette von Darstellern, Stars alle, von Ann Carlisle über Broderick Crawford bis Zoe Tamerlis. Ein paperback-Autor, der seine Filme auch direkt für Video und Kabel macht, wo noch außergewöhnliche Perlen versteckt sind. Seine Themen sind Gott und die Familie, Amerika und besonders New York. Ein Baby ist ein Monster, ein Monster ist ein liebenswertes Wesen. Eine Mischung aus *american icecreme* und LSD frißt die Amerikaner auf. Edgar J. Hoover ist der Mann im Hintergrund. Ein Flugsaurier nistet im Chrysler-Gebäude hoch über New York. Und unten in den Straßen und Wohnungen tun sich andere bizarre Dinge. Vom Sehen und Töten handeln seine beiden New York-Thriller PERFECT STRANGERS und SPECIAL EFFECTS, gedreht direkt vor Ort – wie einst Anfang der 60er.

hasch

1972 BONE
1973 BLACK CAESAR (Video: *Black Max* / Kino: *Godfather of Harlem – Der Pate von Harlem)*
1973 HELL UP IN HARLEM
1974 IT'S ALIVE (Die Wiege des Bösen)
1976 GOD TOLD ME TO
1978 IT'S ALIVE AGAIN (Die Wiege des Satans)
1978 THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER (Video: *Ich bin der Boß)*
1982 FULL MOON HIGH (Video: *Ein Werwolf beißt sich durch)*
1982 Q (American Monster)
1984 PERFECT STRANGERS
1984 SPECIAL EFFECTS (Video: *Hollywood Kills)*
1985 THE STUFF (Video: *Stuff – Ein tödlicher Leckerbissen)*
1987 A RETURN TO SALEM'S LOT (Video: *Salem 2 – Die Rückkehr)*
1987 IT'S ALIVE III: ISLAND OF THE ALIVE (Video: *Die Wiege des Schreckens)*
1988 WICKED STEPMOTHER
1989 THE AMBULANCE

Francis (Ford) Coppola

Er zog aus, um Hollywood auf den Kopf zu stellen. Kommerzfilme drehen *und* Filmvisionen kreieren, das war das Konzept der *American Zoetrope Studios* in San Francisco.
Eine fatale Kombination, die seine Karriere begleitet hat. Die ihn zum Millionär machte und zum Schuldner. Seine Filme, auch die kleinsten, sind monumental. Sie tragen die Welt, das Leiden und die totale Hoffnung in sich. Ob der 19-jährige Bernard von einem Go-Go-Girl, Kurtz von dem Eros des Todes, Frannie von BoraBora oder Tukker vom perfekten Auto träumt, immer reichen die Objekte der Sehnsucht in eine unfaßbare Zukunft. Immer sind sie Mittel, sich der Belanglo-

sigkeit der Wirklichkeit zu entsagen. Viele Zuschauer haben sich im Lauf der Jahre losgesagt von Coppola und seinen Helden. Sie wollen seinen Phantasien nicht mehr folgen. Die Unschuld interpretieren sie als Moral, den sorgsam inszenierten Heiligenschein als Kitsch.
Morons, die nicht spüren, daß nur so das Kino und die Zukunft zu gewinnen sind. *ans*

1961 COME ON OUT / TONIGHT FOR SURE (Das gibt es nur im Wilden Westen)
1963 DEMENTIA 13
1967 YOU'RE A BIG BOY NOW (Big Boy, jetzt wirst du ein Mann)
1968 FINIAN'S RAINBOW (Der goldene Regenbogen)
1969 THE RAIN PEOPLE (Liebe niemals einen Fremden)
1971 THX 1138 (THX 1138)
1972 THE GODFATHER (Der Pate)
1974 THE GODFATHER, PART II (Der Pate, 2. Teil)
1974 THE CONVERSATION (Der Dialog)
1979 APOCALYPSE NOW (Apocalypse Now)
1981 ONE FROM THE HEART (Einer mit Herz)
1982 THE OUTSIDERS (Die Outsider / Video: *The Outsiders – Rebellen ohne Grund)*
1983 RUMBLE FISH (Rumblefish)
1984 COTTON CLUB (Cotton Club)
1986 PEGGY SUE GOT MARRIED (Peggy Sue hat geheiratet)
1986 GARDENS OF STONE (Der steinerne Garten)
1988 TUCKER: A MAN AND HIS DREAM (Tucker)
1989 NEW YORK STORIES (Episodenfilm / 2. Episode: *ZOE)*

Alex Cox

Eine sichere Bank für die Neunziger: Der ausgesetzte Brite ohne Channel Four-Stallgeruch trumpfte ja gleich auswärts auf, ganz anders also als Forsyth etwa (ein romantischer Narr bestenfalls) oder Jordan (ein romantischer Masochist immerhin). REPO MAN, das wilde Ding *out of nowhere*, war bezeichnend in seiner Bündelung von Subplots: disziplinierte Stilvielfalt, entwaffnende Geschmacksverirrung und viel Zynismus. STRAIGHT TO HELL mal ausgeklammert, gelingt Cox der fliegende Wechsel vom surrealistischen Picara-Pic zum bitterernsten Drama in mindestens jeder dritten Sequenz, in SID AND NANCY besonders und in WALKER sowieso. Nach herkömmlichen Kriterien sind Cox' Filme konfus und laufen Gefahr, ihre emotionale Intensität vordergründigen Kicks zu opfern. Aber nie sind sie prätentiös! *UvB*

1980 SLEEP IS FOR SISSIES
1984 REPO MAN (Repoman)
1986 SID AND NANCY (Sid and Nancy)
1986 STRAIGHT TO HELL (Straight to Hell – Fahr zur Hölle)
1987 WALKER (Walker)

Wes Craven

Eine Karriere mit Konsequenz: vom Kino der Belagerung zum Kino der Besessenheit, von der Gewalt der Eltern zum Terror der Kinder, vom Augenblick der Wahrheit zur Stunde der Komödianten. Craven sieht den Kinosessel auch als Analysecouch, auf der die Jugendlichen sich impfen gegen die Deformationen des Erwachsenenwerdens. ELM STREET ist seine ganz persönliche Variante der Sesamstraße, aber immer hat der detailverliebte Beobachter in ihm den moralischen Analytiker verdrängt, er will's immer noch genauer wissen, wie das Kind, das dem Teddy den Bauch aufschlitzt, um zu schauen, was drin ist. Und mitten in all den Bildern vom gewöhnlich-familiären Wahnsinn die schillernde Sumpfblüte einer love story zwischen einem *swamp thing* und einer einsamen Frau, eine keusche Geschichte ganz aus Andeutungen, aus dem Schweigen zwischen den Bildern. *fg*

1972 LAST HOUSE ON THE LEFT (Das letzte Haus links)
1978 THE HILLS HAVE EYES (Hügel der blutigen Augen)
1981 DEADLY BLESSING (Video: *Tödlicher Segen)*
1982 SWAMP THING (TV: *Das Ding aus dem Sumpf)*
1984 A NIGHTMARE ON ELM STREET (Nightmare – Mörderische Träume)
1985 THE HILLS HAVE EYES II (Video: *Im Todestal der Wölfe)*
1986 DEADLY FRIEND (Der tödliche Freund)
1987 THE SERPENT AND THE RAINBOW (Die Schlange im Regenbogen)
1989 SHOCKER: NO MORE MR. NICE GUY

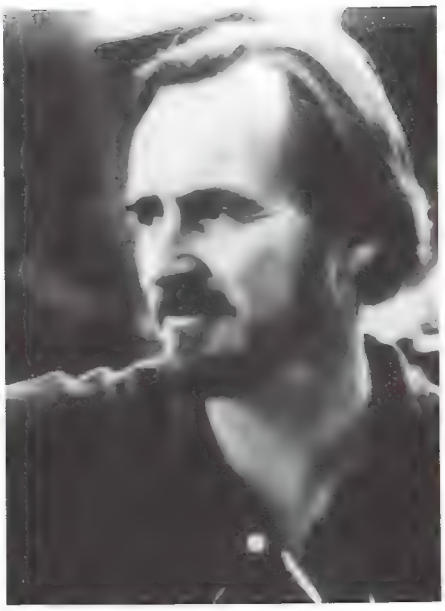
David Cronenberg

Das Rohe und das Synthetische: Von der Poesie des Fleisches träumt Cronenberg, von der Unordnung und dem Leben. Er verkehrt den Blick, das ist seine Strategie – ex negativo. Da ist er ganz schematisch, in der Art, wie er seine Bilder zum Revoltieren bringt. Die Leinwand ist bei ihm die vierte Wand, deshalb sind seine Räume solider konstruiert. Das bildet den Kontrast zu den Weichteilen der Filme. Hardware/Software, darauf läuft alles hinaus. Und mit der Software hat er Probleme, auch jenseits der Konstruktion. Da taucht dann eine kurzhaarige Schöne zwischen den Mantle Twins auf und trägt den Geruch von Sex in den Film. Eine Figur, die dem Dekor entstiegen zu sein scheint, eine Botin in der hermetischen Welt der DEAD RINGERS, die verschlafen von einem Leben jenseits der Interieurs kündet. *malt*

1969 STEREO
1970 CRIMES OF THE FUTURE
1975 THE PARASITE MURDERS / SHIVERS (Die Parasiten-Mörder / Überfall der mörderischen Bestien)
1977 RABID (Rabid – Der brüllende Tod / Die Tollwütigen)
1979 FAST COMPANY (Video: *Fast Company – 1000 PS – Vollgasrausch im Grenzbereich)*
1979 THE BROOD (Die Brut)
1981 SCANNERS (Scanners – Ihre Gedanken können töten)
1983 VIDEODROME (Video: *Videodrome)*
1983 THE DEAD ZONE (Dead Zone)
1986 THE FLY (Die Fliege)
1988 DEAD RINGERS (Die Unzertrennlichen)

Joe Dante

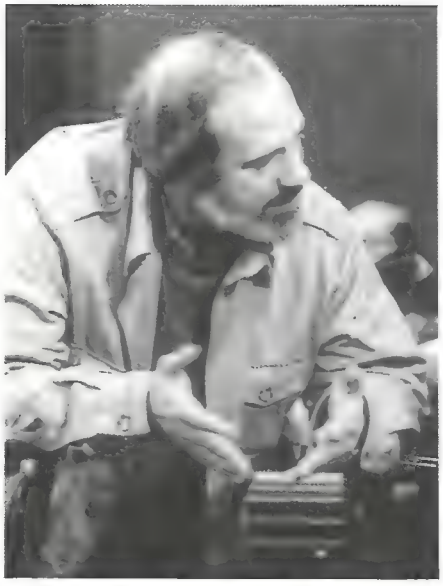
Wenn er so schön war, wie er jetzt gemein,
Und gegen seinen Schöpfer hob die Brauen,
So muß von ihm entspringen jede Pein.
Ich wollte meinen Augen nicht mehr trauen!
Am Kopfe waren drei Gesichter dran;
Eins vorn, von Farbe rötlich anzuschaun."
Sein Name ist Schicksal, das Inferno sein Zuhause. Joe Dante ist ein großer Poet und ein verrückter Wissenschaftler zugleich. Er erforscht die Bedingungen des menschlichen Körpers, er



Wes Craven

David Cronenberg

Joe Dante



Brian De Palma

untersucht die Tauglichkeit traditioneller Kino-Phantasien – und er entdeckt dabei die Schönheit des Abartigen. So war es, als die kleinen bösartigen Gremlins eine amerikanische Kleinstadt aufmischten, den ganzen Weihnachtskitsch in Stücke hauten und jede Menge Spaß dabei hatten. So war es, als Dennis Quaid zur Mikrobe wurde, durch die Blutbahn eines armen Trottels fuhr und uns Zuschauern die innere Schönheit erschloß. (Inwiefern Joe Dante die Forderung David Cronenbergs nach der Umkehrung unseres oberflächlichen Schönheitsbegriffs längst erfüllt hat, das müßte endlich einmal von einer Doktorarbeit untersucht werden). *cse*

1976 HOLLYWOOD BOULEVARD (Co-R: Allan Arkush) (In Hollywood ist der Teufel los! / TV: *Hollywood Boulevard*)
1978 PIRANHA (Piranhas)
1981 THE HOWLING (Das Tier)
1983 TWILIGHT ZONE – THE MOVIE (3. Episode) (Unheimliche Schattenlichter)
1984 GREMLINS (Gremlins – Kleine Monster)
1985 EXPLORERS (Explorers – Ein phantastisches Abenteuer)
1986 INNERSPACE (Die Reise ins Ich)
1987 AMAZON WOMEN ON THE MOON (5 Episoden) (Amazonen auf dem Mond)
1989 THE 'BURBS

Jonathan Demme

Der Meister des amerikanischen Masochismus und seiner Selbstdarstellung, siehe Melvin und sein Milliardär, Melanie und Michelle. Den Frauen gilt sein fürsorglicher Blick, seitdem er von Shirley Clarke die Crazy Mama übernommen hat, andererseits konnte nur er uns das perfekte picture of Spalding Gray liefern. Nichts ist travestiert, alles *something original, something wild:* das Leben selbst, im rohen, im unbehauenen Zustand. Amerika ist nichts als Rhythmus, wer schaut schon auf Inhalte. Seine Geschichte ein fairy tale, in dem, fairerweise, jeder (sich) eine zweite Chance verdient hat. Und so müssen wir, nach MICHELLE'S TRAVELS und zu unserem Glück, solange er zu glücklich ist und zu wenig gelitten hat, weiter auf OH BROTHER, WHERE ART THOU warten, ganz im Sinne seines Idols Preston. *fg*

1973 CAGED HEAT (Das Zuchthaus der verlorenen Mädchen)
1975 CRAZY MAMA (Verrückte Mama)
1976 FIGHTING MAD (Mach ein Kreuz und fahr zur Hölle / Video: *Fighting Mad – Ein Mann wird zum Killer*)
1977 CITIZEN'S BAND / HANDLE WITH CARE (TV: *Flotte Sprüche auf Kanal 9*)
1979 LAST EMBRACE (TV/Video: *Tödliche Umarmung*)
1980 MELVIN AND HOWARD (Melvin und Howard)
1984 SWING SHIFT (Video: *Swing Shift – Liebe auf Zeit*)
1984 STOP MAKING SENSE (Stop Making Sense)
1986 SOMETHING WILD (Gefährliche Freundin)
1987 SWIMMING TO CAMBODIA
1987 HAITI DREAMS OF DEMOCRACY
1988 MARRIED TO THE MOB (Die Mafiosi-Braut)

Brian de Palma

Terence Rafferty hat einmal geschrieben: Wie alle guten Surrealisten sei Brian De Palma mit Messer und Klingen glücklicher als mit Schußwaffen. Wie alle Voyeure ist er vor allem geil dar-

Something Wild: Jonathan Demme und Melanie Griffith lauschen Jeff Daniels

Bacardi sets your spirits high: Tom Cruise, Roger Donaldson, Bryan Brown und Elisabeth Shue

auf, den warmen Saft die Finger herunterrinnen zu spüren. Das Auge ist ein Geschlechtsorgan. Seine Bilder machen sich die Träg- und Gewohnheiten unserer Netzhaut zunutze. Das Geheimnis seiner Kunst heißt Op-Art: Linien und Muster, Flächen und Strukturen. So muß man auch seinen Umgang mit Hitchcock und Eisenstein sehen. *Pattern*, die unseren Blick leiten und verführen. Wie durch eine Lupe sind seine Filme gedreht. De Palma ist der größte Blow op-Artist aller Zeiten.

malt

1968 THE WEDDING PARTY
1968 MURDER A LA MODE
1968 GREETINGS (TV: *Grüße*)
1970 HI, MOM!
1972 GET TO KNOW YOUR RABBIT
1973 SISTERS (Die Schwestern des Bösen)
1974 PHANTOM OF THE PARADISE (Das Phantom im Paradies)
1976 OBSESSION (Schwarzer Engel)
1976 CARRIE (Carrie – Des Satans jüngste Tochter)
1978 THE FURY (Teufelskreis Alpha)
1979 HOME MOVIES (Home Movies – Wie du mir, so ich dir)
1980 DRESSED TO KILL (Dressed to kill)
1981 BLOW OUT (Blow out – Der Tod löscht alle Spuren)
1983 SCARFACE (Scarface)
1984 BODY DOUBLE (Der Tod kommt zweimal)
1986 WISE GUYS (Video: *Wise Guys – Zwei ausgeschlafene Jungs*)
1987 THE UNTOUCHABLES (The Untouchables – Die Unbestechlichen)
1989 CASUALTIES OF WAR
1990 THE BONFIRE OF THE VANITIES

Howard Deutch

Irgendwie wundervoll: So ist das amerikanische Kino, gegen das man sich nicht wehren kann. Mit den Geschichten, die immer haarscharf am Leben vorbeiflitzen, und den Orten, die man immer schon gekannt hat. Verpaßte Jugend, verlorene Gefühle, *some kind of wonderful:* Ein Mädchen hilft dem Jungen, den sie liebt, das Mädchen zu kriegen, das dieser liebt oder umgekehrt. Ein großer Stoff, und Deutchs Jugendliche behandeln ihn auch so. Große Tragödien, große Opfer, gute Musik. Es wird geweint, als ginge hinterher nichts mehr. Das ist das Geheimnis der Last-summer-pix: rien ne va plus. Der kleine Tod. Der andere Deutch, THE GREAT OUTDOORS, befaßt sich mit Freizeitvergnügungen. Geschichten also, in denen man sich auskennt. Der Rest ist nur noch ein Kinderspiel. *malt*

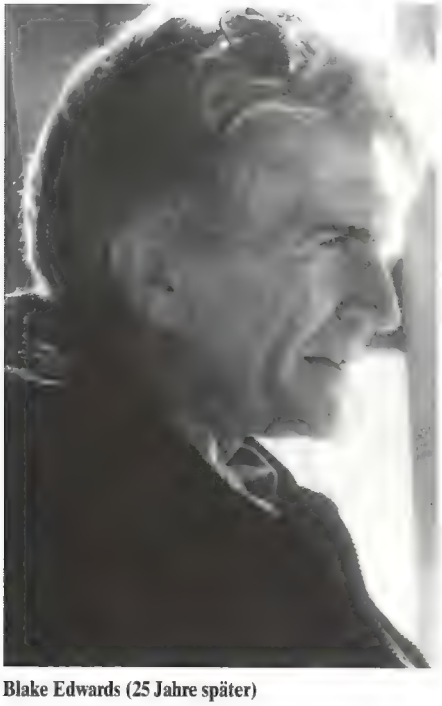
1986 PRETTY IN PINK (Pretty in Pink)
1986 SOME KIND OF WONDERFUL (Ist sie nicht wunderbar?)
1988 THE GREAT OUTDOORS

Roger Donaldson

So stelle ich mir Neuseeland vor. Himmelblau und paradiesisch. Verträumt wie Tony Scotts Bacardi-Werbung. Und erst die Helden. Göttergleich, wie die antiken Heroen. Mit strahlenden Augen und entschlossenem Blick. Wie Mel Gibson als Fletcher in BOUNTY. Clark Gable versinkt im Grau der Erinnerung. Oder Tom Cruise in COCKTAIL. Charmant, braungebrannt. Der Schwarm aller Frauen. Bilderbuchhelden sind sie aber nur am Anfang. Hinter der ungebrochenen, der unnahbaren Oberfläche sind sie verdammt, verwickelt in Machtspiele, Intrigen, qualvolle Selbsterkenntnisprozesse. Gezwungen, ihre

90 FÜR DIE 90er

Richard Donner und der *stahlharte Profi* Mel Gibson



Blake Edwards (25 Jahre später)

90 FÜR DIE 90er

Ideale aufzugeben für den kleinen amerikanischen Spießertraum, für das Arrangement mit dem halben Glück. Wie teuer ist das erkauft! Kevin Costners Leben verliert analog zur Entstehung eines Computerbildes Strich für Strich an Wert (NO WAY OUT). Tom Cruise muß zum schleimigen Beischläfer werden. So habe ich mir meine Helden nicht vorgestellt. *ans*

1978 SLEEPING DOGS (TV: *Schlafende Hunde* / Video: *Sleeping Dogs – Einer gegen Gewalt und Terror*)
1980 NUTCASE (Kurz-Spielfilm)
1981 SMASH PALACE (TV: *Keine Chance für Al*)
1984 THE BOUNTY (Die Bounty)
1985 MARIE (Marie – Eine wahre Geschichte)
1986 NO WAY OUT (No Way Out – Es gibt kein zurück)
1988 COCKTAIL (Cocktail)

Richard Donner

Er ist einer der Kino-Konfektionäre, die vom Fernsehen kommen. Doch im Gegensatz zu seinen Kollegen Ritt und Frankenheimer versprach er zu Beginn so wenig, daß seine guten Filme überraschend kamen. Das Vertrauen, das ihm die großen Studios schon in den 70ern schenkten, rechtfertigte Donner erst in den 80ern. Zuerst gelang es ihm lediglich, Bilder aneinanderzureihen. Die übergroßen Figuren, der Satan und Superman, erreichten nicht das Format der Bilder. Erst mit der kleinen Produktion INSIDE MOVES schaffte Donner den großen Sprung. Das Timing des Schnitts paßte sich fortan dem Film an, schuf die Zwischenräume in LADYHAWKE und die klaustrophobische Kompaktheit in LETHAL WEAPON. Die Größe der Produktionen wurde ganz selbstverständlich und verleiht den Filmen nichts Aufdringliches mehr. So sah selbst SCROOGED beinahe beiläufig aus – zumindest so weit, wie es ein 30 Mio. Dollar-Budget zuläßt. *Mp*

1961 X-15 (Die X-15 startklar)
1967 SALT & PEPPER (Salz und Pfeffer)
1969 TWINKY / LOLA (Der Amerikaner)
1976 THE OMEN (Das Omen)
1975 SARAH T., PORTRAIT OF A TEENAGE ALCOHOLIC (TV-Spielfilm) (TV: *Sarah T., eine jugendliche Alkoholikerin*)
1977 A VERY SPECIAL PLACE (TV: *Ein ganz besonderer Ort*)
1978 SUPERMAN (Superman – Der Film)
1980 INSIDE MOVES
1982 THE TOY (Der Spielgefährte)
1985 THE GOONIES (Die Goonies)
1985 LADYHAWKE (Der Tag des Falken)
1986 LETHAL WEAPON (Zwei stahlharte Profis)
1988 SCROOGED (Die Geister, die ich rief...)
1989 LETHAL WEAPON II

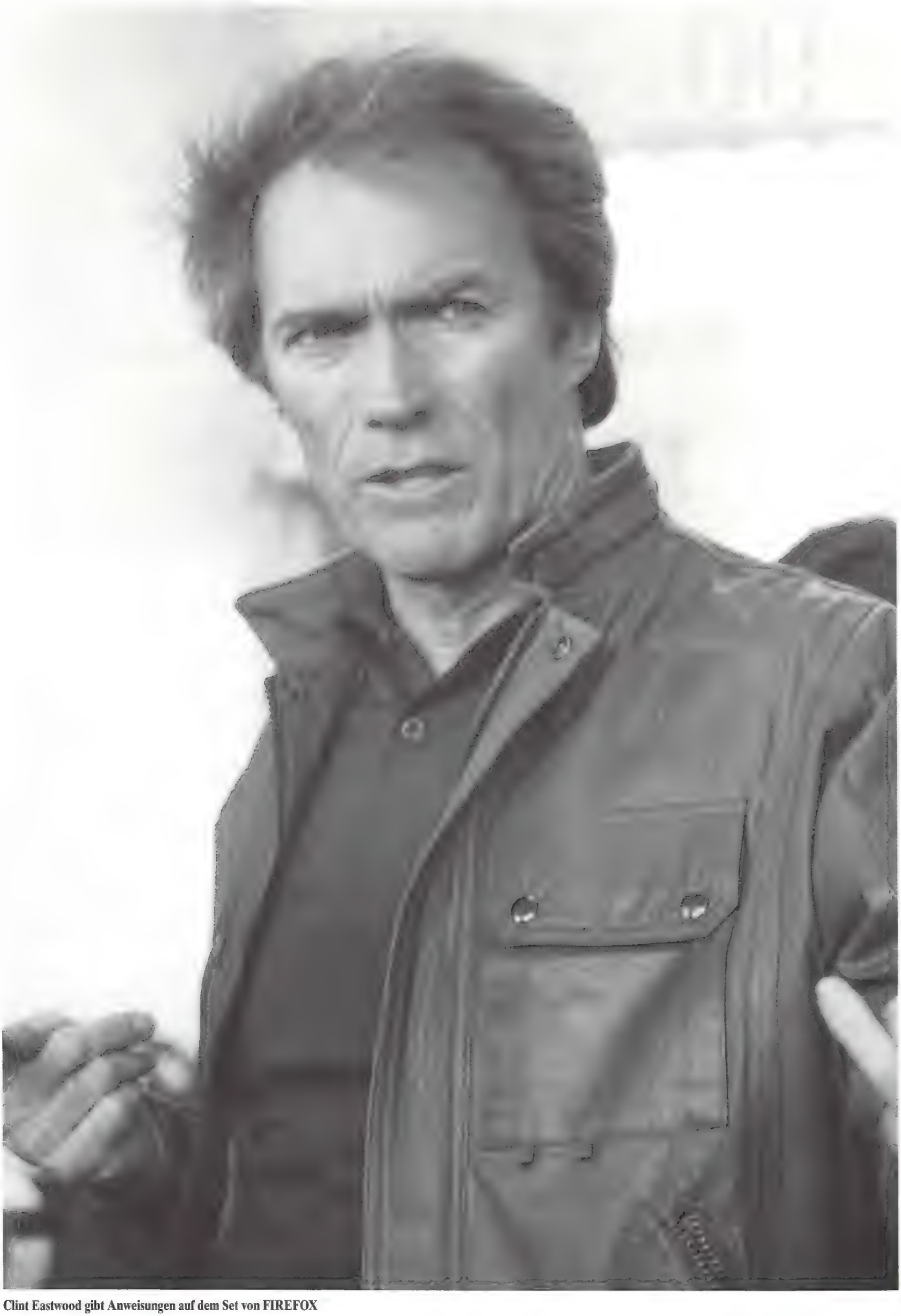
Clint Eastwood

Die Evidenz ist das Kennzeichen seines Genies. Der *saint with a gun* hat seinen Übergang vom Akteur zur Regie immer als Himmelfahrt verstanden, er hat, seit PLAY MISTY, bloß noch Phantome gespielt und sich immer weiter zurückgezogen, versucht sich auszulöschen, unsichtbar zu machen, bis nur noch seine sanfte Stimme im Dunkel blieb. Ein raunender Beschwörer des Imperfekts, und das Unvollkommene liebt er mehr als die Perfektion, das Leben steckt gerade in den Brüchen und Sprüngen. Das Geheimnis seiner mise en scène besteht darin, daß er zeigt, es gibt kein Geheimnis, man muß ihm nur folgen, von Film zu Film, in jenem geheimen Ineinander von Altern und Jungwerden. Er ist hundertprozentig Nouvelle Vague, und sein Harry Calahan ohne jeden Zweifel ein amerikanischer Verwandter von Antoine Doinel. *fg*

1971 PLAY MISTY FOR ME (Sadistico / Video: *Sadistico – Wunschkonzet für einen Toten*)
1973 HIGH PLAINS DRIFTER (Ein Fremder ohne Namen)
1973 BREEZY (Begegnung am Vormittag)
1974 THE EIGER SANCTION (Im Auftrag des Drachen)
1976 THE OUTLAW JOSEY WALES (Der Texaner)
1978 THE GAUNTLET (Der Mann, der niemals aufgibt)
1980 BRONCO BILLY (Bronco Billy)
1982 FIREFOX (Firefox)
1983 HONKYTONK MAN (Honkytonk Man)
1983 SUDDEN IMPACT (Dirty Harry kommt zurück)
1985 PALE RIDER (Pale Rider – Der namenlose Reiter)
1986 HEARTBREAK RIDGE (Heartbreak Ridge)
1988 BIRD (Bird)

Blake Edwards

Der Meister des filmischen Travelogs, er hat *sticking to slapstick,* alle Ecken und Enden der Welt heimgesucht, um schließlich für immer im Zentrum des Chaos zu landen, in Hollywood, dem okzidentiellen Reich der Zeichen. *His properties were 100% stable,* er hatte immer nur todsichere Stoffe, aber seine Inszenierung hat ihnen systematisch den festen Grund unter den Füßen weggezogen, denn immer schon hat er am liebsten das fixiert, was sich den Blicken entziehen wollte. So ist er, unter Leitung seines Lehrers Laurel und dessen Musterschüler Hardy and Hrundi zum Meister des Hollywood-Haikus geworden, dessen Blitz nichts erleuchtet und nichts enthüllt, sondern, schreibt der weise Barthes, wie der Blitz eines Fotos ist, das man mit größter Sorgfalt auf-



Clint Eastwood gibt Anweisungen auf dem Set von FIREFOX

90 FÜR DIE 90er

nimmt, während man doch vergessen hat, einen Film einzulegen. *fg*

1955 HE LAUGHED LAST
1955 BRING YOUR SMILE ALONG
1956 MR. CORY (Mister Cory)
1958 THIS HAPPY FEELING (Männer über vierzig)
1958 THE PERFECT FURLOUGH (Urlaubsschein nach Paris)
1959 OPERATION PETTICOAT (Unternehmen Petticoat)
1960 HIGH TIME
1961 BREAKFAST AT TIFFANY'S (Frühstück bei Tiffany)
1962 EXPERIMENT IN TERROR (Der letzte Zug)
1962 DAYS OF WINE AND ROSES (Die Tage des Weines und der Rosen)
1963 THE PINK PANTHER (Der rosarote Panther)
1964 A SHOT IN THE DARK (Ein Schuß im Dunkeln)
1964 THE GREAT RACE (Das große Rennen rund um die Welt)
1966 WHAT DID YOU DO IN THE WAR, DADDY? (Was hast Du denn im Krieg gemacht, Pappi?)
1967 GUNN (Gunn)
1968 THE PARTY (Der Partyschreck)
1969 DARLING LILI (Darling Lili)
1971 WILD ROVERS (Missouri)
1972 THE CAREY TREATMENT (Der Mörder im weißen Mantel / Video: *Das Carey-Komplott)*
1973 THE TAMARIND SEED (Die Frucht des Tropenbaumes)
1975 THE RETURN OF THE PINK PANTHER (Der rosarote Panther kehrt zurück)
1976 THE PINK PANTHER STRIKES AGAIN (Inspektor Clouseau, der 'beste' Mann bei Interpol)
1978 REVENGE OF THE PINK PANTHER (Inspektor Clouseau – Der irre Flic mit dem heißen Blick)
1979 TEN ('10' – Die Traumfrau)
1980 S.O.B. (Hollywoods letzter Heuler – S.O.B.)
1981 VICTOR / VICTORIA (Victor / Victoria)
1982 TRAIL OF THE PINK PANTHER (Der rosarote Panther wird gejagt)
1983 CURSE OF THE PINK PANTHER (Der Fluch des rosaroten Panthers)
1984 THE MAN WHO LOVED WOMEN (Frauen waren sein Hobby)
1985 MICKI & MAUDE (Micky & Maude)
1986 A FINE MESS (Ärger, nichts als Ärger)
1986 THAT'S LIFE (That's Life – So ist das Leben)
1987 BLIND DATE (Blind Date – Verabredung mit einer Unbekannten)
1988 SUNSET (Sunset – Dämmerung in Hollywood)
1989 SKIN DEEP

Abel Ferrara

Er hat gute Karten für die 90er, schon allein aufgrund der Tatsache, daß er zum Dunstkreis von Michael Mann gehört, der fürs Kino werden könnte, was er als Schöpfer von „Miami Vice" und „Crime Story" fürs Fernsehen geleistet hat. Ferrara inszeniert fürs Fernsehen und seine Kinofilme sind Versprechen: DRILLER KILLER war okay, wenn auch etwas zu sehr *tongue in cheek*, ANGEL OF VENGEANCE/MISS 45 war aber schon von ganz anderem Kaliber (38, um genau zu sein). Die Geschichte ist nicht weniger plausibel als bei TB in TAXI DRIVER, und das gilt ja als ein bedeutender Film. Wahrscheinlich hat er den Film ohnehin nur gemacht, um Zoe Tamerlis, die Prinzessin, zu zeigen. An CITY OF FEAR – glatt, bunt und rasant – kann ich mich kaum noch erinnern, und was ich von CHINA GIRL (WESTSIDE STORY *revisited*) halte, ist STEADYCAM-Lesern hoffentlich bekannt. *UvB*

1979 DRILLER KILLER
1980 ANGEL OF VENGEANCE/MS. 45 (Die Frau mit der 45er Magnum)
1985 FEAR CITY (Video: *Fear City – Manhattan 2 Uhr nachts)*
1987 CHINA GIRL (China Girl)
1989 CAT CHASER

What's that film? James Foley hat auch einen Film mit Madonna gedreht, erinnern Sie sich?

John Flynn

Ein Opfer seiner Fans, die ihn immer wieder messen an der unvergleichlichen Prägnanz seines frühen Meisterwerks THE OUTFIT. Die Schönheit dieses wie all seiner andern Filme, das ist die Freundschaft seiner Heldenpaare, Robert Duvall und Joe Don Baker, William Devane und Tommy Lee Jones, Brian Dennehy und James Woods, und die Art und Weise, wie sie sich bewährt: in der unerbittlichen Durchführung der Retribution, der Abrechnung. Eine Reihe falscher Alterswerke, so kalkuliert und nüchtern ist ihr Stil, daß sie im Augenblick ihrer Entstehung einen Touch von Manierismus haben mögen. Die Zeit aber hat sie entschlackt und diaphan gemacht, ein reines amerikanisches Kino, von dem Schrader vielleicht geträumt hat mit seinen Scripts, wie er es aber, siehe ROLLING THUNDER, selbst nie hätte realisieren können, als Mischung von Boetticher und Rossellini. *fg*

1968 THE SERGEANT (Der Sergeant)
1972 THE JERUSALEM FILE (Das zweite Kommando)
1973 THE OUTFIT (Revolte in der Unterwelt / Video: *Ein Mann kennt keine Gnade*)
1977 ROLLING THUNDER (Der Mann mit der Stahlkralle)
1980 DEFIANCE (Die Schläger von Brooklyn)
1983 TOUCHED
1987 BEST SELLER (Bestseller)
1988 MAVERICK
1988 WINGS OF THE APACHE
1989 ESCAPE

James Foley

Nur noch Fetzen bleiben in der Erinnerung, wenige vom ersten Film, mehr vom zweiten. Aus RECKLESS: das Motorrad von Aidan Quinn, Daryl Hannah, ihr Liebesakt. Die Gesichter versprachen mehr als die Geschichte hielt. In AT CLOSE RANGE versprach die Geschichte mehr als die Inszenierung halten konnte. Die gelackten Bilder und die betont ausgefallenen Kamerapositionen lenkten nur ab von den Schauspielern, für die Foley ein gutes Auge hatte. Crispin Glover, Mary Stuart Masterson, Christopher Walken. Und Sean Penn. *„Is this the family gun"*, der Merkspruch für Vaterhasser. Da steht Penn mit der Pistole vor Walken, und der beginnt zu winseln und zu betteln. Das war vor über drei Jahren. Aber es bleibt noch lange in Erinnerung. *Mp*

1984 RECKLESS (Video: *Reckless* / TV: *Jung und rücksichtslos*)
1986 AT CLOSE RANGE (Auf kurze Distanz)
1987 WHO'S THAT GIRL (Who's that Girl?)

William Friedkin

Schauplätze: Wenn sie kann, wirft die Kamera einen Blick von oben herab aufs Geschehen. Gerade so, daß man es im Kino merkt – aus dieser ganz und gar fiktiven Perspektive in etwa drei Meter Höhe. So guckt kein Mensch, sondern nur das Kino. So wird bei Friedkin gelebt und gestorben. Beides ist gleichermaßen attraktiv. Im Dazwischen können nur die Objekte existieren. Sie werden detailliert genug gezeigt, um eine Rolle zu spielen. Dinge, Blicke, Gesten, darin zehren sich die Filme auf. Die bevorzugte Bewegungsart seiner Kamera ist das *Cruising*. Das regelt den Fluß seiner Geschichten. Das Geld hat einen Gebrauchswert, die Gefühle sind Tauschwerte. Indem er beides zusammenbindet, macht Friedkin seine Filme liquide. Ein harter Beat begleitet die Rituale. Los Angeles, das ist bei ihm die Stadt der eiskalten Engel. *malt*

1967 GOOD TIMES
1968 BIRTHDAY PARTY
1968 THE NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S (TV: *Die Nacht als Minsky aufflog*)
1970 THE BOYS IN THE BAND (Die Harten und die Zarten)
1971 FRENCH CONNECTION (Brennpunkt Brooklyn / WA: *French Connection*)
1973 THE EXORCIST (Der Exorcist)
1977 SORCERER (Atemlos vor Angst)
1978 THE BRINK'S JOB (Das große Dings bei Brinks)
1980 CRUISING (Cruising)
1983 DEAL OF THE CENTURY (Video: *Das Bombengeschäft*)
1985 TO LIVE AND DIE IN L.A. (Leben und Sterben in L.A.)
1987 RAMPAGE (Anklage Massenmord)

Sidney J. Furie

Sein Name verbreitet schon die richtige Atmosphäre: Kino und Mysterium, Tabu und Befriedigung. Ein Talent, das sich nie richtig entfaltet hat. Ein Kanadier, der nach England gegangen ist und dann nach Hollywood. Eigenartige Karrieren kanadischer Regisseure: Furie, Narrizano und Kotcheff. Furies Werk ist ein unentdeckter Steinbruch im tollen *wasteland* des Kommerzfilms der 60er und 70er. Eine Nische besetzt er, wo *mainstream* wüster ist als jede Avantgarde. Starfilme drehte er in Hollywood, bizarre Vignetten in den Karrieren von Brando und Sinatra. Immer sind seine Filme kunstvoll. Verschnörkelt und irritierend sind seine Einstellungen. Zynismus und Manierismus, das ist charakteristisch für Furies Filme. Und eine schöne Vorliebe hat er für Fetische: Leder und Maschinen im authentischen Motorradfilm THE LEATHERBOYS, Marlon Brandos Indianderdecke in THE APPALOOSA und die glitzernden Jets in IRON EAGLE, der auch Fortsetzung seiner jungen Filme ist. *hasch*

1959 A COOL SOUND FROM HELL
1960 A DANGEROUS AGE
1961 DR. BLOOD'S COFFIN
1961 THE SNAKE WOMAN (Vom Teufel gezeichnet)
1961 THREE ON A SPREE
1962 THE BOYS
1962 DURING ONE NIGHT (Während einer Nacht)
1962 THE YOUNG ONES (Hallo, Mr. Twen!)
1965 THE IPCRESS FILE (Ipcress – Streng geheim)
1965 THE LEATHER BOYS
1965 WONDERFUL LIFE (Wonderful Life – Küß mich mit Musik)
1966 THE APPALOOSA (Südwest nach Sonora)
1967 THE NAKED RUNNER (Der Mann am Draht)
1969 THE LAWYER (Der Strafverteidiger)
1970 LITTLE FAUSS AND BIG HALSY (Little Fauss und Big Halsy/Stromer der Landstraße)
1972 LADY SINGS THE BLUES (Lady sings the Blues)
1973 HIT (Video: *Hit*)
1975 SHEILA LEVINE IS DEAD AND LIVING IN NEW YORK
1976 GABLE AND LOMBARD (Sag' ja zur Liebe)
1978 THE BOYS IN COMPANY C (Die Boys vn Company C)

William Friedkin mit Ellen Burstyn, zu jener Zeit, als Hollywood ihn noch liebte, Anfang der 70er

Sidney J. Furie, vor ein paar Jahrzehnten

Stuart Gordon

Taylor Hackford

1979 NIGHT OF THE JUGGLER
1982 THE ENTITY (Entity)
1984 PURPLE HEARTS (Einmal Hölle und zurück)
1986 IRON EAGLE (Der stählerne Adler)
1987 SUPERMAN IV – THE QUEST FOR PEACE (Supermann IV – Die Welt am Abgrund)
1988 IRON EAGLE II (Der stählerne Adler II)

Stuart Gordon

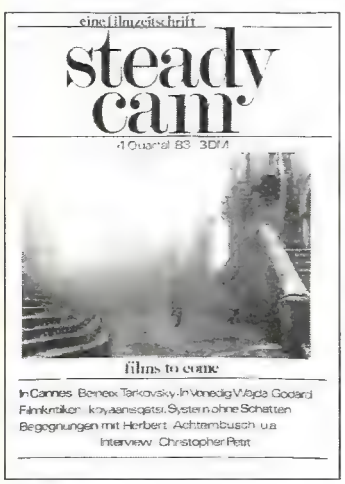
Er hat dem *hardcore horror* brodelnde Lebenssäfte gegeben. Sein furioses Debüt RE-ANIMATOR und der etwas schwärzere Nachzieher FROM BEYOND, beide inspiriert von Lovecraft, sind Studien von Sex und Horror, Experimente in Theatralik und Emotion. Sie strotzen vor Gesundheit und Klarheit, und das ist ganz ernst gemeint. Nichts geschieht im Dunkel. Alles ist zu sehen. Da schiebt ein geiler Wissenschaftler seinen abgehackten Kopf zwischen die Beine eines schönen Mädchens. Da wächst ein Penis aus dem Hirn eines sanften Assistenten. Da ruft das Mädchen in Reizwäsche die Geister der Begierde. Gordon erzählt von *mad scientists* und *scream queens*. Jeffrey Combs und die tolle Barbara Crampton sind jeweils eine Spitzenbesetzung. Ein Inferno des Lebens entfaltet dieser *grand guignol*-Meister, der die richtige Mischung kennt aus Ernst und Komik. Der Tod ist ein Spielverderber, manchmal ein weiser und machmal ein ekelhafter. Jeder, der die Filme gesehen hat, wird ein besseres Leben führen. *hasch*

1976 THE LAST AFFAIR
1985 RE-ANIMATOR (Video: *Re-Animator)*
1986 FROM BEYOND (Video: *From Beyond – Aliens des Grauens)*

Taylor Hackford

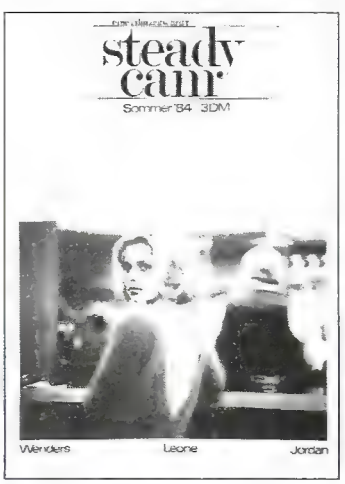
Eine mißliche Vergangenheit, eine schlimme Schulter, ein verletztes Knie. Hackfords Helden werden erpreßbar. Sie können dem Bild nicht mehr entsprechen, das sie von sich haben. Hackford ist ein *Idolmaker,* seine Filme vorgefertigt, in einem starren Gerüst. Unsere Erwartungen bringt er gegen jede Chance doch auf den Punkt. Richard Gere in weißer Ausgehuniform, mit Debra Winger auf dem Motorrad; Baryshnikov und Hines vor flitzender Kamera; Jeff Bridges and James Woods und im Hintergrund Kid Creole & The Coconuts. Ein All-American und eine Magnolia Queen, eine Geschichte, die Hackford so lange erzählt, bis auch das *Out of the Past* keine Rolle mehr spielt. Sein schönster Film über die Geister der Vergangenheit. *malt*

1980 THE IDOLMAKER (TV: *Alle meine Stars* / Video: *Idolmaker – Das schmutzige Geschäft des Showbusiness)*
1981 AN OFFICER AND A GENTLEMAN (Ein Offizier und Gentleman)
1984 AGAINST ALL ODDS (Gegen jede Chance)
1985 WHITE NIGHTS (White Nights – Nacht der Entscheidung)
1987 CHUCK BERRY: HAIL! HAIL! ROCK'N ROLL
1988 EVERYBODY'S ALL-AMERICAN (Ein Leben voller Leidenschaft)

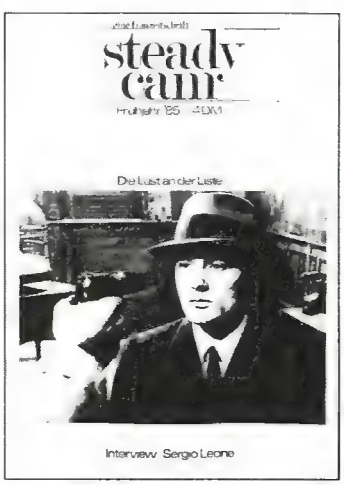


H E F T 3
Oktober 1983, 40 Seiten, DM 6,–
Porträt und Interview: Christopher Petit.
Filmfestivals: Cannes und Venedig (Beineix & Tarkowskij/Wajda & Godard).
Kritiken: Koyaanisqatsi, Tender mercies.

H E F T 4
März 1984, 36 Seiten, DM 7,–
Porträt: Bill Forsyth.
Berlinale.
Bücher: Bresson.
Kritiken: Local Hero, Christine, Southern Comfort, Star 80, Sudden Impact.



H E F T 5
Juli 1984, 28 Seiten, DM 6,–
Interviews: Neil Jordan, Wim Wenders.
Cannes: Sergio Leone, Woody Allen, Jim Jarmusch, Wim Wenders.
Kritiken: All about Eve, Angel, Indiana Jones.



H E F T 6
Februar 1985, 40 Seiten, DM 7,–
Interview: Sergio Leone.
Analyse: Once upon a time in America.
In memoriam: Sam Peckinpah.
Bestenlisten.
Film des Jahres: The right stuff.
Kritiken: Le feu follet, Out of the past, Body double.

Once upon a time in

Bitte benutzen Sie die beiliegende Bestellkarte!

Robert Harmon

Ein einziger Film erst, aber ein wegweisender. Wird Harmon der genuine Terrorfilmer der Zukunft, der mit seinem HITCHER alle Stopschilder überfuhr und weitermacht, wo Hitchcock innegehalten hat? Nicht das Böse und Perverse filmen, sondern das Unglaubliche und Undenkbare: einen Schrecken so beiläufig und lässig, einen Horror des Überdrusses, der laissez-faire, daß der Zuschauer, der ungläubige Thomas des Augenscheins, verzweifeln möchte. Das physische Spektakel wird moralische Spekulation, die Müdigkeit, nicht der Schlaf der Vernunft gebiert die Mythen und Monstren. „Gut und böse und Lust und Leid und Ich und Du – farbiger Rauch dünkte mich's vor schöpferischen Augen. Wegsehen wollte der Schöpfer von sich – da schuf er die Welt." Ein Zarathustra aus Disneyland, wo wird seine Fahrt enden? *fg*

1986 THE HITCHER (Hitcher – Der Highway-Killer)

Walter Hill

Der Meister des Bluffs unter Hollywoods Pokerspielern, er fächert sein Blatt auf wie einen Flash, wie ein konsequentes und vielfältiges Werk quer durch die Genres, aber wenn man genau hinschaut, hat er immer nur die beiden Asse des amerikanischen Kinos in der Hand, den Western und das *Americana*. Sein Reservoir an Tricks ist unerschöpflich, mal führt er die beiden Genres in Reinkultur vor, LONG RIDERS oder STREETS ON FIRE, mal camoufliert er sie mit europäischen Mythen, Melville oder Herodot. Sein Meisterstück ist EXTREME PREJUDICE, in dem viele Ford und Peckinpah wiederzufinden meinten und der doch eher zu Lang und Preminger zurückkehrt. Inzwischen scheint uns auch der Verdacht sich immer stärker zu begründen, daß er seinen letzten Trumpf noch nicht ausgespielt hat: daß er in der Tat von Anfang an jeden seiner Filme auf eine Komödie hin angelegt hat. *fg*

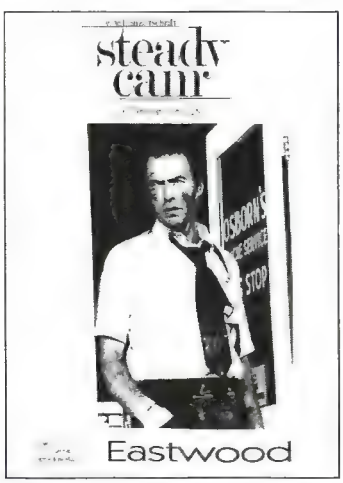
1975 HARD TIMES (Ein stahlharter Mann)
1978 THE DRIVER (Driver)
1978 THE WARRIORS (Die Warriors)
1979 THE LONG RIDERS (Long Riders)
1981 SOUTHERN COMFORT (Die letzten Amerikaner / WA: *Kommando Bravo)*
1982 48 HRS. (Nur 48 Stunden)
1983 STREETS ON FIRE (Straßen in Flammen)
1985 BREWSTER'S MILLIONS (Zum Teufel mit den Kohlen)
1986 CROSSROADS (Video: *Crossroads – Pakt mit dem Teufel)*
1987 EXTREME PREJUDICE (Ausgelöscht)
1988 RED HEAT (Red Heat)
1989 JOHNNY HANDSOME

Ron Howard

Ob über-, unter- oder außerirdisch: Ron Howards Kino sprengt auf jeden Fall die

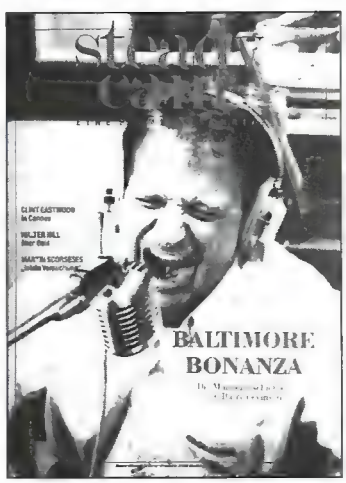
Robert Harmon

Walter Will

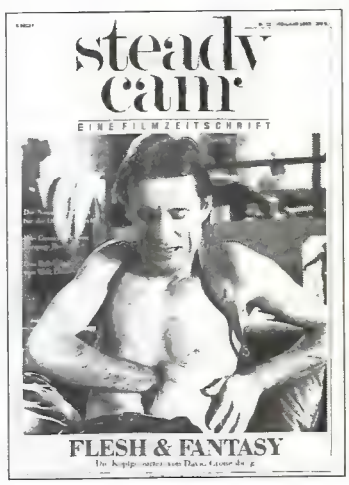


HEFT 7
Februar 1986, 40 Seiten, DM 7,–
Porträt: Clint Eastwood.
Kritiken: Honkytonk man, Blood simple, Silverado.
Rückblick 1985: Starman, The purple rose of Cairo.
Die Top 10 1985.

HEFT 8
Oktober 1986, 44 Seiten, DM 8,–
Interviews: James Cameron, Michael Cimino, Oliver Stone.
Kritiken: Aliens, Hannah and her sisters, Big trouble in little China, The Hitcher, Target, Gung Ho.



HEFT 10
Oktober 1988, 70 Seiten, DM 9,–
Porträt: Barry Levinson.
Interview: Clint Eastwood.
Filmfestivals: Cannes, Venedig.
Analyse: Walter Hill.
Kritiken: Dirty Dancing, Good morning Vietnam, Die letzte Versuchung Christi, Der Prinz aus Zamunda.



HEFT 11
Frühjahr 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Die Welt des David Cronenberg.
Face of the year: Michelle Pfeiffer.
Top Ten '88, Gewinner & Verlierer '88.
Kritiken: Mississippi Burning, Ein Fisch namens Wanda, Young Guns, Betrayed, Angeklagt, Rain man.

Cologne: steadycam

90 FÜR DIE 90er

Tim Hunter

Grenzen. Wenn eine Meerjungfrau sich in Tom Hanks verliebt (SPLASH), wenn ein paar Außerirdische ein ganzes Altersheim glücklich machen (COCOON), oder wenn ein Zwerg es mit dem Rest der Welt aufnimmt (WILLOW) – dann ist das nicht metaphorisch gemeint und eigentlich auch kein Anlaß für tiefschürfende Interpretation. Vielmehr steckt dahinter die Einstellung, daß die Welt des Kinos andere Grenzen haben muß, als unsere blöde, kleine Alltagswelt. Früher hätte man solche Filme, in die man sich flüchtet, um einem grauen Mittwoch oder einem traurigen Samstag zu entrinnen – früher hätte man solche Filme voller Abscheu eskapistisch genannt. Leider ist das Wort seit einiger Zeit aus der Mode und aus dem Gebrauch gekommen. Dabei paßt es so gut auf Ron Howards Kino: Ein Mensch flieht aus seiner Welt, um ein Leben als Meermann unter Wasser zu führen. Ein ganzes Altersheim steigt in eine fliegende Untertasse, um nie mehr auf die Erde zurückzukehren: Das ist Eskapismus pur. Die Utopie dahinter muß man schon selbst entdecken. *cse*

1977 GRAND THEFT AUTO (Gibt Gas ... und laßt euch nicht erwischen)
1982 NIGHT SHIFT (Nightshift – Das Leichenhaus flippt völlig aus)
1984 SPLASH (Splash – Jungfrau am Haken)
1985 COCOON (Cocoon)
1996 GUNG HO (Video: *Gung Ho*)
1988 WILLOW (Willow)
1989 PARENTOOD

Ron Howard dreht für George Lucas WILLOW

John Hughes

John Hughes

THE BREAKFAST CLUB und FERRIS BUELLER'S DAY OFF sind *die* Schüler-Filme der 80er, und mir kommen sofort alle positiven Adjektive in den Sinn, die man diesem Genre zurechnen kann. Ferris ist wie Marty Calvin Klein, ein Traum, der die schmierige Seite der Erwachsenen entlarvt und der Spießigkeit in die Parade fährt. Hughes führt vor, um wieviel die Kids cleverer, erwachsener sind als die Großen, sensibler und anarchischer. Wobei THE BREAKFAST CLUB das Melo und FERRIS die pure Slapstick-Version ist, Paul Gleason der Bürokrat und Jeffrey Jones eine Hommage an Blake Edwards. In PLANES, TRAINS & AUTOMOBILES sind die Erwachsenen dann unter sich, da wird ihre Infantilität so deutlich, daß es fast nicht mehr komisch ist. Die Filme, die Hughes für Howard Deutch schreibt und produziert, sind die reinen Cinderella-Märchen. Zu schön, um wahr zu sein. *Mp*

1984 SIXTEEN CANDLES (Video: *Das darf man nur als Erwachsener*)
1984 THE BREAKFAST CLUB (Breakfast Club – Der Frühstücksclub)
1985 WEIRD SCIENCE (L.I.S.A. – Der helle Wahnsinn)
1986 FERRIS BUELLER'S DAY OFF (Ferris macht blau)
1987 PLANES, TRAINS & AUTOMOBILES (Ein Ticket für zwei)
1989 UNCLE BARCK

Tim Hunter

Mit zwei Disney-Filmen hat er angefangen, und er hat als erster gezeigt, daß man auch mit Matt Dillon gute Filme machen kann. Nur noch ein Film folgte, aber der allein hätte bereits genügt, ihn zu den größten Hoffnungen zu zählen: RIVER'S EDGE, das Gegenstück zu den verträumten, idealistischen, optimistischen John Hughes-Filmen, ein düsterer, dreckiger Film über eine Gruppe Jugendlicher und eine Tote am See. Ein Film, der uns nichts vorgaukelt, minutiös die Ticks und Kicks der Kaputten beschreibt und doch alle Freiräume läßt. Mit einem halben Happy-End hört der Film auf, aber dem gestoppten Wahnsinnigen Crispin Glover und dem friedenswilligen Joshua Miller darf man nie trauen. Amerika ist ein Pulverfaß, dessen Lunte offen daliegt. *Mp*

1982 TEX (Video: *Tex*)
1985 SYLVESTER (Video: *Sylvester*)
1986 RIVER'S EDGE (Das Messer am Ufer)
1989 PAINT IT BLACK

Peter Hyams

Man darf bei 2010 nie vergessen, daß es dabei vor allem um einen Traum geht. Den Traum, aus dem Bilderreservoir des Kinos schöpfen zu können, so wie andere ihre Kamera im Bahnhof aufstellen und auf die Einfahrt des Zuges warten. Den verlängerten Blick des Zuschauers hat Hyams inszeniert, und dadurch den Raum hinter den Bildern für sich er-, für den Zuschauer verschlossen. 2010 schließt die Lücken in Kubricks Enzyklopädie von Science und Fiction. In diesem *Outland* der Vorbilder spielen Hyams' Geschichten. *Capricorn One* heißt seine Lösung. Für die Öffentlichkeit wurde dort ein Marsflug elektronisch simuliert. Die die Wahrheit kennen, wurden zu Tode gejagt. Das ist seine Version von den Bildern, nachdem sie die Unschuld verloren haben. Um sichergehen zu können, woher er selbst seine Bilder bezieht, ist Hyams immer auch sein eigener Kameramann. *malt*

1974 BUSTING (Spur der Gewalt)
1974 OUR TIME
1975 PEEPER
1978 CAPRICORN ONE (Unternehmen Capricorn)

Sean Connery befolgte Peter Hyams' Ratschläge. So wurde OUTLAND Hyams' bester Film.

1979 HANOVER STREET (Hanover Street / WA: *Treffpunkt London Hanover Street* / Video: *Das tödliche Dreieck*)
1981 OUTLAND (Outland – Planet der Verdammten)
1983 THE STAR CHAMBER (Ein Richter sieht rot)
1984 2010 (2010 – Das Jahr, in dem wir Kontakt aufnehmen)
1986 RUNNING SCARED (Diese zwei sind nicht zu fassen)
1988 THE PRESIDIO (Presidio)

Jim Jarmusch

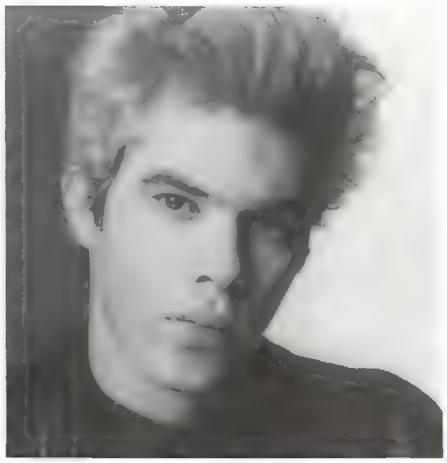
Im eigenen Land gilt er nichts. Er hat einen europäischen Blick, wirft man ihm dort vor: Amerika als öde Seelenlandschaft in düsteren Schwarzweißtönen. Mit Restmaterial aus dem STAND DER DINGE drehte er STRANGER THAN PARADISE. Vielleicht rührt er an Wurzeln, an die seine Landsleute ungern erinnert werden: Ständig kommt jemand an oder will weg. Chris Parker streift in PERMANENT VACATION ziellos durch New York, zum Schuß schifft er sich nach Europa ein. In STRANGER THAN PARADISE erwartet Eva aus Ungarn das Paradies und findet nur Fremde. Ortswechsel nützen nichts: Nie hat man im Kino den Strand von Florida trister gesehen. Seine Filme handeln von Settlern, für die es kein gelobtes Land mehr gibt. Sie ziehen herum und stoßen immer nur auf (ihre eigene) Leere. Wie die drei Ausbrecher aus DOWN BY LAW, die durch die Sümpfe irren und sich im Kreis drehen.
Wird ihm Hollywood in den 90er Jahren ein Angebot machen? Wird er andererseits beim Heer der Homeless-People noch Filme über Entwurzelte drehen wollen? Typen wie er sie zeigt, sind längst zu soliden Yuppies geworden oder von der Bildfläche verschwunden. *fb*

1980 PERMANENT VACATION (Permanent Vacation)
1984 STRANGER THAN PARADISE (Stranger than paradise)
1985 DOWN BY LAW (Down by law – Alles im Griff)
1989 TUESDAY NIGHT IN MEMPHIS

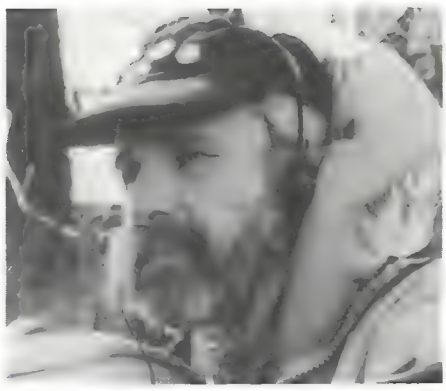
Norman Jewison

Der Mr. Ehrenwert von Hollywood. Je mehr er sagen will, desto weniger hat er uns zu zeigen. Je weniger er sich vornimmt, desto mehr erreicht er. ROLLERBALL und AGNES OF GOD sind Musterbeispiele langwieriger Hollywood-Aufklärungsfilme. FIDDLER ON THE ROOF, JESUS CHIRST SUPERSTAR und THE THOMAS CROWN AFFAIR kann man sich heute nicht mehr angucken, ... AND JUSTICE FOR ALL verspielte ein Levinson-Drehbuch. Aber dann plötzlich: MOONSTRUCK. Vielleicht war Jewison mondsüchtig, vielleicht hat ihn auch nur der Blitz getroffen. Aber er hält sich in allem zurück, so auch in der schönsten Szene, wenn Cher morgens nach Hause schlendert. Jewison bleibt auf Distanz, und so kann man sehen, daß ihr Gang ein Tanz, ihr Körper eins mit ihrem Geist ist. *Mp*

1962 40 POUNDS OF TROUBLE (Ein Rucksack voller Ärger)
1963 THE THRILL OF IT ALL (Was diese Frau so alles treibt)
1964 SEND ME NO FLOWERS (Schick mir keine Blumen)
1965 THE ART OF LOVE (Bei Madame Coco)
1965 CINCINNATI KID (Cincinnati Kid)
1966 THE RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING (Die Russen kommen, die Russen kommen)
1967 IN THE HEAT OF THE NIGHT (In der Hitze der Nacht)
1968 THE THOMAS CROWN AFFAIR (Thomas Crown ist nicht zu fassen)
1969 GAILY, GAILY (Gaily, Gaily)
1971 FIDDLER ON THE ROOF (Anatevka)
1973 JESUS CHRIST SUPERSTAR (Jesus Christ Superstar)
1975 ROLLERBALL (Rollerball)
1978 F.I.S.T. (F.I.S.T. – Ein Mann geht seinen Weg)
1979 ... AND JUSTICE FOR ALL (Und Gerechtigkeit für alle)
1982 BEST FRIENDS (Zwei dicke Freunde)
1984 A SOLDIER'S STORY (Sergeant Waters – Eine Soldatengeschichte)
1985 AGNES OF GOD (Agnes – Engel im Feuer)
1987 MOONSTRUCK (Mondsüchtig)
1989 IN COUNTRY



Jim Jarmusch



Norman Jewison

Philip Kaufman dreht THE RIGHT STUFF, einen *der* Filme der 80er

Ted Kotcheff

90 FÜR DIE 90er

Lawrence Kasdan

Nacheinander Drehbuchautor, Produzent und Regisseur, dann alles zusammen, ist Kasdan ein kompletter Athlet, der es faustdick hinter den Ohren hat. Jede Figur, jede Replik ist von einer poetischen Subtilität, wie man sie ganz selten auf der Leinwand findet. Soviel Raffinement, soviele Dialogideen wirken schon verwirrend. Aber ist das nicht eher ein Vorwurf als ein Lob? Ist das der Einwand, den man gegen Kasdan vorbringen kann: er ist ein zu perfekter Schriftsteller, um obendrein ein perfekter Regisseur zu sein, bleibt auf der Leinwand nicht alles ein wenig akademisch? Mag sein, doch es ist ein behaglicher Akademismus in diesen 35 mm *home movies*, erst recht, seitdem Kasdan unsere Kinolieblingsstädte entdeckt hat, Baltimore und Paris, so lehnen wir uns gelassen zurück und warten auf Neues von William und Kathleen und Kevin, und vielleicht auf ein Wiedersehen mit Onkel Brian und den Cousinen Glenn und Geena. *fg*

1981 BODY HEAT (Heißblütig – kaltblütig / WA: *Eine heißkalte Frau)*
1983 THE BIG CHILL (Der große Frust)
1985 SILVERADO (Silverado)
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST (Die Reisen des Mr. Leary)
1989 I LOVE YOU TO DEATH

Philip Kaufman

Er hat in Harvard studiert, in Geschichte seinen Abschluß gemacht und zwei Jahre in Amsterdam und Florenz gelebt. Er sollte ursprünglich bei STAR TREK und RAIDERS OF THE LOST ARK Regie führen. Das wäre schon toll gewesen. Aber für wirkliche Erfolge ist Kaufman vielleicht zu intelligent. An den Geschichten interessiert ihn weniger der Drive als die Art, wie sie sich in ihrer Zeit spiegeln. Das dient ihm nicht so sehr zur Distanz als zu emotionalen Brechung. Die Schicksale treten auf einmal in den Lauf der Zeit, und wir sind mit ihnen. Was seine zwei Filme letztlich zu den schönsten der Achtziger macht, ist aber vielleicht eher die aufzehrend romantische Vorstellung, die sie vermitteln. Wie die Kamera als *Body Snatcher* sich der Körper bemächtigt. Bei Kaufman ist das der verliebte, unendlich traurige Blick, der nicht glauben mag, daß die Schönheit schon nicht mehr existiert, wenn wir sie sehen. *malt*

1965 GOLDSTEIN
1967 FEARLESS FRANK
1972 THE GREAT MINNESOTA RAID (Der große Minnesota-Überfall)
1974 THE WHITE DAWN (TV: *Die weiße Dämmerung)*
1978 INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Die Körperfresser kommen)
1979 THE WANDERERS (The Wanderers)
1983 THE RIGHT STUFF (Der Stoff, aus dem die Helden sind)
1988 THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING (Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins)

Ted Kotcheff

Er macht alles, was er kann, aber man kann sich nie sicher sein, ob er weiß, was er tut. Dieses Eindrucks kann man sich nicht erwehren, wenn man UNCOMMON VALOR, JOSHUA THEN AND NOW oder SWITCHING CHANNELS sieht, grenzenlos überzogene Klamotten, deren Ziele (der Bauch, das Herz und das Zwerchfell) Kotcheff aus den Augen verliert. Andererseits endeten die 70er für Kotcheff mit dem Footballfilm NORTH DALLAS 40; die 80er begannen mit FIRST BLOOD, einem der besten Actionfilme des Jahrzehnts, wo der Film ganz die Qualität der Kampfmaschine Rambo erreicht; und die 80er gingen zu Ende mit dem gefühlvollen, aber niemals kitschigen Melo WINTER PEOPLE. Weil er sich seines Weges sicher war, mußte Kotcheff die Akteure auch nicht chargieren lassen wie Hackman, James Woods und Kathleen Turner: Präsenz ersetzte Mimik, Taten und Blicke sagten mehr als Worte. Nick Nolte, Sly Stallone und Kelly McGillis waren selten besser. *Mp*

1962 TIARA TAHITI (Tiara Tahiti / Video: *Tag der Rache)*
1965 LIFE AT THE TOP (Ein Platz ganz oben)
1969 TWO GENTLEMEN SHARING
1970 WAKE IN FRIGHT
1971 OUTBACK
1973 BILLY TWO HATS (Begrabt die Wölfe in der Schlucht)
1974 THE APPRENTICESHIP OF DUDDY KRAVITZ (Duddy will hoch hinaus)
1977 FUN WITH DICK AND JANE (Das Geld liegt auf der Straße)
1978 WHO IS KILLING THE GREAT CHEFS OF EUROPE? (Die Schlemmer-Orgie)
1979 NORTH DALLAS FORTY (Die Bullen von Dallas)
1982 FIRST BLOOD (Rambo)
1982 SPLIT IMAGE (Video: *Das Idol)*
1983 UNCOMMON VALOR (Die verwegenen Sieben)
1985 JOSHUA THEN AND NOW
1987 SWITCHING CHANNELS (Eine Frau steht ihren Mann)
1988 WINTER PEOPLE (Winter People – Wie ein Blatt im Wind)
1989 HOT AND COLD

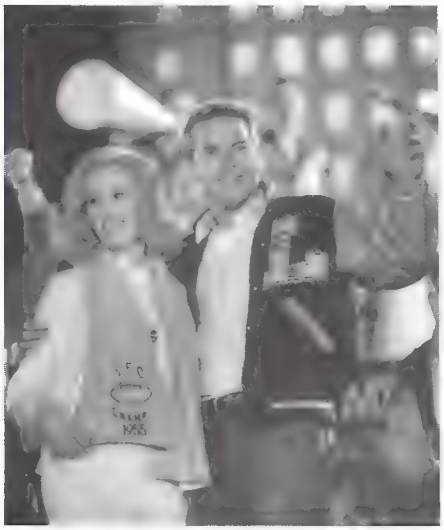
Texte von: Claudius Seidl *(cse)*, Milan Pavlović *(Mp)*, Hans Schifferle *(hasch)*, Michael Althen *(malt)*, Fritz Göttler *(fg)*, Angela Schmitt-Gläser *(ans)*, Ulrich von Berg *(UvB)*, Peter Stütza *(P.S.)*, Friedemann Beyer *(fb)*.
Filmografien erstellt von Uwe Wiedleroither.

In der Wüste für SILVERADO: Kevin Kline und Lawrence Kasdan

LANGE, BLICKE

Aspekte des Americana: Southern Belles & Magnolia Queens

■ **Von Michael Althen**



Szenen einer Frau: Mit Dennis Quaid im Film (oben); Mit der Zigarette in der Küche (rechts); Mit Sam Shepard privat (rechte Seite)

„Magst du Blaubeerkuchen?"
„Weiß nicht. Ja. Schätze, ja."
„Ich mach' dir welchen."
James M. Cain

Gettysburg, darauf läuft alles hinaus. Als das Schicksal des konföderierten Südens unter General Robert E. Lee besiegelt wurde und die Yankees ihr Amerika durchsetzten. *Everybody's All-American*, das wirkt wie ein Pflaster auf nie verheilte Wunden. *Americana*, das sind die Blicke, die ein Land zusammenbinden, das nie wirklich eins war. *Americana*, das ist alles, was so tut, als wäre es anders.

Jessica Lange, das ist das kleine Mädchen aus dem fernen Norden, das vom noch ferneren Süden träumt. Sie konnte immer nur die erste Hälfte von *„Vom Winde verweht"* lesen, die zweite, den Untergang des Südens, ertrug sie nicht: *„Ich empfand von jeher eine seltsame Verbindung mit dieser Zeit der Geschichte. Besonders als ich in den Wäldern von Nord-Minnesota saß und darüber nachdachte, wie das Leben hätte sein können, wenn ich zu der richtigen Zeit am richtigen Ort geboren worden wäre. Wenn ich über einen Konföderierten-Friedhof spaziere, könnte ich heulen. Der Gedanke an Robert E. Lee läßt wirklich mein Herz schlagen. Natürlich weiß ich, daß die Sklaverei und die Haltung der Leute damals völlig unverzeihlich und offensichtlich unakzeptabel waren. Aber der Idealismus des Südens hatte etwas, das mir gefällt: ein Versuch mit etwas Schönem, ein Ideal einer romantischen Gesellschaft, die von etwas Praktischerem zerstört wurde."*

Stattdessen: 1949, Cloquet, Minnesota. Dort wurde auch Barbara Payton geboren, die 1950 mit Cagney, Cooper und Peck spielte und dann wegen einiger Skandale von Warner fallengelassen wurde. Sie verschwand im Nichts: Hammer-Produktionen, Prozesse, ein Auftritt in *„Four for Texas"*, eine Autobiographie: *I'm not ashamed*. Mit 39 war sie ausgebrannt, ein ruhmloser Tod. Wie Frances Farmer, wie Patsy Cline. Sweet Dreams. Bitter Victories: *„Frances zeigte mir, wie die Dinge im Bruchteil einer Sekunde außer Kontrolle geraten können und plötzlich dein Schicksal ganz andere Ausmaße annimmt. Ich sah das bei mir kommen."* Reisen, Uni, Europa. Heirat mit einem spanischen Photographen, Schauspielunterricht in Paris, Arbeit als Model: *„Ich fand den Job eine entnervende Erfahrung: Ich wurde die ganze Zeit nach der Länge meiner Beine beurteilt, dem Zustand meines Haares, der Form meiner Knochen. Ich habe eine gebrochene Nase, kleine Augen, schiefe Zähne. Plötzlich wurden sie riesig. Was immer an mir nicht stimmte, wurde Tag für Tag herausgestellt – es war demütigend. Jetzt werde ich wenigstens aufgrund von Dingen beurteilt, die mir etwas bedeuten – Talent, Geschmack, Intelligenz. Damit kann ich mich auseinandersetzen."*

Jessica Lange, das ist eine Vorstellung, die sich selbst erfindet. Ein Gesicht, das unsere Geschichten nicht braucht. Blond, das ist eine Farbe, die der Mensch nicht erfinden könnte. Die Fragen, die man an sie stellt, rühren immer an Orte, an denen unsere Träume nicht zuhause sind. Die Bil-

LANGE, BLICKE

der von ihr tragen nie eine Vergangenheit mit sich. Immer nur Zukunft, Schweigen und Wüste: *„It was no use. How could I search for her? Why should I search for her? What could I bring her but a return to the brutal wilderness that had broken her? I walked back in the dawn, sadly in the dawn. The hills had her now. Let these hills hide her! Let her go back to the loneliness of the intimate hills. Let her live with the stones and sky, with the wind blowing her hair to the end. Let her go that way."*
(John Fante)

Die weiße Frau. Der Todesengel. Frauen wie Naturereignisse. Das Kino verleiht uns die Distanz, um sie wie Wasserfälle genießen zu können. Wie die Frau und das Kino zusammenfallen, sich überblenden, davon wagt der Zuschauer kaum zu träumen: *„Drei Tage nachdem ich Mamet getroffen hatte, besuchte ich Jessica, die in Nord-Carolina in einem Stück auftrat. Ihre Karriere war in der Schwebe, und sie hatte diesen Ruf als etwas launisches Model aus* KING KONG. *Aber ich sah in ihrer Darstellung eine Menge Begabung. Sie hatte einen Stil und war sehr konsequent in ihrem Charakter. Ich glaube nicht, daß das schon als Präsenz bei ihr zutage trat, als ich sie traf. Es war mehr die Art, wie sie in ihrem Motelzimmer lebte. Sie hatte zwei Hunde bei sich. Sie war verwirrt von dem, was sie da in Nord-Carolina machte, und weshalb sie in dem Stück auftrat. Und doch war sie da an der kleinen Herdplatte auf dem Schminktisch in dem Motelzimmer, hatte Crackers, Käse und Shit aufgereiht, und da war was an ihr, was ganz und gar einfach schien; und verwurzelt in dem, was sich als ihr eigenes Leben herausstellte, denn sie kommt aus einem sehr kleinen Dorf in Minnesota.*
Außerdem war da die Art, wie sie saß. Sie saß immer mit beiden Füßen am Boden. Sie wußte, worum es in der Rolle ging, und dennoch schlug sie nicht ihre Beine übereinander, wie es 90 Prozent der Schauspielerinnen tun, die denken, du suchst nach etwas Erotischem. Sie war *erotisch. Es war ihre Natürlichkeit als Person.*
Zufällig erhielt sie einen sehr persönlichen Telefonanruf. Ich fragte, ob ich nicht besser das Zimmer verlassen sollte. Sie sagte nein, und brachte es fertig, eine sehr private Unterhaltung zu führen, ohne sich zu kümmern, ob ich mithörte oder nicht. Keine Verstellung, ganz offen und direkt. Und während dieser Minuten war es so, als hätte ich ein Objektiv auf ihr Gesicht gerichtet. Ich beobachtete nur ihre Bewegungen. Sie besaß so eine Gelassenheit, und ich fühlte, daß sie Cora vollständig verstehen würde, wenn ich sie nur dazu brächte, genauso entspannt zu sein." (Bob Rafelson)
„So oft ich es schaffe, bin ich draußen mit Cora, der Himmel über uns, das Wasser um uns, wir reden davon, wie glücklich wir sein werden, und daß es ewig dauern wird. Ich glaube, ich bin über dem großen Strom, wenn ich mit ihr zusammen bin.

In COUNTRY

Das kommt mir dann ganz wirklich vor, eine Art anderes Leben, nicht all das Zeug, wie Pater McConnell es mir auseinandersetzt. Wenn ich mit ihr zusammen bin, glaube ich es. Wenn ich darüber nachdenke, löst sich alles auf."
(James M. Cain)

Nicht für alles lassen sich Worte finden. Man muß nicht immer aussprechen, was sich auch ganz leicht und viel luftiger im Reich der Imagination vermessen läßt. Über die große weiße Landkarte des *Americana* kann man sehr viel besser ein Netz von Verdächtigungen spannen. Was wir an Jessica Lange lieben, ist ja nicht nur der weiche blonde Traum, den wir in TOOTSIE sehen, sondern auch die Vorstellung, die sie uns von einem Land vermittelt. Eine Vorstellung, die nur mit unserem Blick und nichts mit diesem Land zu tun hat. *Desert Eyes*, das ist schon auch ein Begriff für die karge Wüste unserer Einbildung, auf die sich die Bilder wie ein Blumenteppich legen. Jessica Lange ist auch wieder so eine Frau, die sich nicht wehren kann gegen unseren liebenden Blick. *Suspects*, man muß über sie wie über eine Verdächtige schreiben. Als Erfindung einer Erfindung.
Wenn er sie beißt, spritzt ihm das Blut in den Mund. Als er sie die Treppe hochträgt, rinnt es ihr den Hals hinab. Was man sieht, und was man nicht sehen will, bei schönen Frauen: Die Spuren der anderen Leidenschaft.

Einem Gesicht nachfahren, das sich niemals preisgibt, seinen Linien folgen, auf seine Landschaften schauen: *„Ever south, we followed the beautiful white line. I drove slowly. A tender day, a sky like the sea, the sea like the sky. On the left the golden hills, the gold of winter. A day for saying nothing, for admiring lonely trees, sand dunes, and piles of white stones along the road . . . the sea and the desert, the beautiful earth, the immense sky, and far to the north, the moon, still there from the night before."* (John Fante)
„I suppose that poetry is a Northern man's dream of the South." (F. Scott Fitzgerald)
When I Fall in Love: Ein Film über die Gespenster des stolzen alten Südens. Ein Melodram über das, was übrigbleibt. Gavin Grey und Babs Rogers, ein Footballstar und eine Schönheitskönigin, ein Traumpaar, dargestellt von Dennis Quaid und Jessica Lange: All-American und Magnolia Queen, Grey Ghost und Last of the Belles. *„She was scarcely more than a name on Christmas Cards; something that blew a little in my mind on warm nights, when I remembered the magnolia flowers. Occassionally an acquaintance of Army Days would ask me, 'What became of that blonde girl who was so popular?' but I didn't know."*
(F. Scott Fitzgerald)

25 Jahre überspannt die Geschichte vom Traumpaar. Was dabei verloren geht, hält der Stolz des Südens zusammen. Und Jessica Lange ist es, die beide Beine am Boden behält, während Dennis Quaid der Idiot des Südens wird: *„Die Mädchen waren genauso vertraulich zu ihm, obwohl er keinem von ihnen jemals begegnet war. Liebreizende, kleine, goldene Rebhühner waren sie, in Herbstfelderfarben, grüngefiedert und blütenstaub-überpudert. Ihre Stimmen waren wie leise Musik, und ihre nach oben gerichteten Gesichter waren wie Blumen. Sie unterschieden sich überhaupt nicht von den liebreizenden, kleinen, störrischen, beherzten Frauen, welche am Ende der Baumwollreihen saßen und den Süden zusammenhielten, bis ihre Männer vom Krieg geschlagen und gemartert, aus Virginia dahergetorkelt kamen; welche in ihren Schaukelstühlen saßen und jedem seinen Platz anwiesen. Ein tödliches Grauen jagten sie einem ein!"* (Walker Percy)

Wie das amerikanische Kino, wie seine Gesichter immer wieder unbefangen seinen topographischen Obsessionen nachgeht, kann man bei Taylor Hackford schön sehen. Die Zeit huscht wie Wolken vorbei und zwischendurch erhascht man einen Blick aufs Land darunter: so wie ein Gesicht mitunter einen Blick auf die Vergangenheit dahinter erlaubt. Wenn die Stimmen anfangen, *Americana* zu sprechen: *„At once I saw she had a different line. The modulations of pride, the vocal hints that she knew the secrets of a brighter, finer ante-bellum day, were gone from her voice; there was no time for them now as it rambled on in the half-laughing, half-desperate banter of the Newer South. And everything was swept into this banter in order to make it go on and leave no time for thinking – the present, the future, herself, me."* (F. Scott Fitzgerald)
Einmal, da läßt sie sich doch ganz kurz mit dem besten Freund ihres Mannes ein. Sie haben Chinesisch gegessen, und er gesteht, daß er sie immer schon geliebt habe, durch alle Zeiten, wie einen Traum. Man gönnt es ihm, und man gönnt es ihr. Sie haben lange gewartet. Dann ist es vorbei. Als der Freund später das Ehepaar besucht, sieht er sie in der Küche und fragt, was es gibt: Chinesisch? Darauf stellt sie klar: *„No, Southern. It's the best I can."* Da weiß man plötzlich, was sie alle meinen: Percy, Fitzgerald, Caldwell.
„Bei Sonnenaufgang, im kühlen Schwarz-weiß der Morgenfrühe, trat sie in die Tür. Sie hatte nicht geschlafen. Auf dem Bett im anderen Zimmer hatte sie mit angehaltenem Atem versucht, die Nacht, die so unvermeidlich in den Tag überging, auszudehnen. Und jetzt war es Tag und die rote Glut der aufsteigenden Sonne über den Hausdächern hüllte sie in Wärme, die ihr Antlitz, während sie dort im Türrahmen stand, wieder und wieder erglühen ließ."
(Erskine Caldwell)

Die Nacht ist vorbei. Wir halten den Atem an. Das ist ein Abschied. *I'm heading back to any natural woman.* (Sam Shepard)

ENGEL DER ERDE

Christine Lahti, ein Studie in Emotion ■ Von Hans Schifferle

1

When she speaks it's like music
Universal melodies
Lullabies that will soothe you
Put your life in harmony

She knows, let her guide you
Listen if you can, you know she's wise

She's an angel of the night
Angela Bofill
I'am the necessary angel of earth
Since, in my sight, you can see the earth again
Wallace Stevens

2

Amerika, Sex, *lower class*, Arbeit, Kampf und Schmerz: *true blue*.
Susan Hayward in I WANT TO LIVE (1958)
Tina Louise in GOD'S LITTLE ACRE (1958)
Lisa Eichorn in WILDROSE (1983)
Meryl Streep in SILKWOOD (1983)
Amber Lynn in ihren hardcore-Filmen der 80er
Christine Lahti in THE EXECUTIONER'S SONG (1982) und SWING SHIFT (1984)

3

Ein langer Film über das Töten. Ein langer Film über die Liebe. THE EXECUTIONER'S SONG (1982) von Larry Schiller und Norman Mailer. Straßen in der Weite von Utah. Schneebedecktes Land. Darüber liegen die traurigen Lieder von Waylon Jennings und Johnny Cash. Weiß und ein helles Blau bestimmen das *„Lied des Henkers"*, und ein schwarzer Punkt. Das Weiß der Unschuld und das aspetische Weiß der Anstalten, das Blau der kleinen Jungen, der Krägen, der Sehnsucht und der Kälte und das Schwarz der blinden Wut und des Nichts.
„Im Frühjahr 1976 wurde Gary Gilmore, der eine Strafe von 12 Jahren für bewaffneten Raubüberfall abgebüßt hatte, auf Bewährung aus dem Staatsgefängnis von Marion, Ill., entlassen und in die Obhut seiner Cousine Brenda übergeben. Sie hatten sich seit ihrer Kindheit nicht mehr gesehen."
Tommy Lee Jones ist Gary Gilmore, Christine Lahti ist Brenda. Christine Lahti über ihre Rolle der Brenda: *„Sie ist die, die Gary aus dem Knast bringt und ihm einen Job verschafft. Später dann führt sie die Polizei auf seine Spur. Ich habe viel Zeit mit der wirklichen Brenda verbracht. Es steht nicht im Buch, aber sie hat zwei Selbstmordversuche unternommen. Mit diesem Wissen habe ich mich quasi von rückwärts an die Rolle herangearbeitet, um zu verstehen, was sie durchgemacht hat."*
Gary Gilmore steht am Flughafen, ohne Gepäck, die automatische Eingangstür läßt er auf- und zugehen. Brenda kommt mit ihrem Mann, um Gary abzuholen. Als sie ihn sieht, springt sie auf ihn wie ein kleines Mädchen. Später dann, in der Nacht schon, tollen sie bei Brenda im Garten

Christine Lahti mit der bedrohten Kernfamilie in RUNNING ON EMPTY

herum wie kleine Kinder, wie Spielkameraden. Und da ist gleich auch eine sexuelle Spannung. Brendas Mann beobachtet die beiden vom Haus aus. Brenda weiß zu trennen: Er solle nichts verderben, sagt sie zu Gary. Dann lächelt sie dieses warme, magische Lahti-Lächeln, eine *method*-Studio in Emotion. Und sie haucht ihm noch einen Kuß zu. Eine zärtliche Geste, aber keine Berührung mehr. Als sie Gary zum letzten Mal besucht in der Todeszelle, können sie sich nicht mehr berühren. Eine Glasscheibe ist zwischen ihnen. Sie legt die Hände an die Scheibe und er an der anderen Seite die seinen auf ihre. Eine Berührung fürs Auge und fürs Herz, das Glas will nicht zerbrechen. Sie gehe jetzt direkt ins Krankenhaus, um sich operieren zu lassen, sagt sie ihm. Sie sei schon ein Durcheinander, meint Gilmore. Dann legt sie nochmal die Hände ans Glas und sagt, daß sie ihn liebe. Und die ganze Zeit sieht man seine schwarzen Augen und ihre jetzt so weichen Züge, und das treibt einem die Tränen ins Gesicht.

Gilmore liebt die Nymphe Nicole von Rosanna Arquette. Eine verrückte Liebe zwischen Ford Mustangs, Tätowierungen, Weckern und langen Messern. Und Gilmore kommt zu Brenda, in der Not. Sie staucht ihn zusammen wie einen kleinen Bruder, und dann tut es ihr wieder leid. Eine ganz eigene Liebesgeschichte läuft zwischen ihnen ab, kontrasierend zu der von Gary und Nicole. Sie liefert ihn der Polizei aus, ganz pragmatisch. Er habe am Montag einen Mord begangen und einen am Mittwoch, man mußte ihn einfach stoppen. Sie nennt ihn *„old shithead"* und er sagt *„Schandmaul"* zu ihr. Tommy Lee Jones und Christine Lahti. Ein Traumpaar des amerikanischen Kinos, das nie zusammenkommen kann: der edle Verlierer und Neurotiker und die zwischen Familie und Freiheit Wandernde.

Lahtis Brenda ist eine sinnliche Mitdreißigerin, die einiges hinter sich hat. Eine Blume in Utah, die sich mit der Realität arrangiert hat. Über das Gefängnis der Liebe und des Lebens sagt Brenda zu Gary in Mailers Buch: *„Niemand ist jemals frei, Gary. Solange du mit einem anderen Menschen lebst, bist du nicht frei."*

4

In Lou Adlers Punk-Rock-Film LADIES AND GENTLEMEN, THE FABULOUS STAINS (1981) spielt sie Aunt Linda, eine lower-class-Hausfrau und Alkoholikerin. Das sei eine ihrer besten Arbeiten gewesen, sagt die Lahti, aber vielleicht fünf Leute hätten den Film gesehen.

5

Christine Lahti und noch ein Mann, der sterben will, weil er am Leben hängt. In John Badhams Sterbe-Komödie WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? (1981), nach dem Theaterstück von Brian Clark, macht der bis zum Hals querschnittgelähmte Bildhauer Richard Dreyfuss permanent zweideutige Witze. Er versprüht gute Laune und kämpft ums Sterben. Der Ärztin Christine Lahti ruft er einmal nach, welch schöne Brüste sie hätte, so laut, daß es das ganze Personal mitkriegt. Da ist sie ein wenig verlegen und dann wieder ganz glücklich. Und so besucht sie ihn einmal nachts in einem knallengen Pullover, der ihre Brüste förmlich nachmodelliert und bringt ihm eine plastische Nachbildung von Michelangelos berühmter Gotteshand. Schließlich erreicht Dreyfuss in einer gerichtlichen Anhörung, daß es ihm freigestellt wird, auf den medizinischen Apparat zu verzichten und also zu sterben. Draußen hat es dabei angefangen zu schneien. Christine Lahtis Augen sind voller Tränen. Dreyfuss wird in sein Zimmer zurückgeschoben, die medizinische Versorgung wird abgebrochen. Christine Lahti, eine Fee in Weiß, beugt sich über ihn und will ihn küssen. Aber er wehrt ab. Verlegen und wunderschön hält sie sich die Hand vor den Mund. Es schneit heftig. Das Bild droht sich in einer Weißblende aufzulösen. Hätte nicht Schneewittchen in einer tollen Inversion den erstarrten Mann, die lebende Statue wachküssen können? Keine Berührung, sondern nur ein Hauch vor der kalten weichen Freiheit des Todes. Bittersüß ist oft das Ende in Filmen mit der Lahti, traurig-schön wie ihre Augen.

6

„Somewhere someone waits for you."
Carly Simon in SWING SHIFT

„All my life my heart has sought a thing I cannot name."

7

Mit *method*-Schauspielern hat sie oft gespielt, auf dem Theater, im Fernsehen (mit Tony LoBianco und Lee Strasberg in THE LAST TENANT) und im Film. Bei ihrem Kinodebüt in AND JUSTICE FOR ALL (1979) ist sie die Freundin von Al Pacino. Ganz nebenbei auch die Geschichte eines kleinen Mannes und einer großen Frau.

Die *method*-Mimik und Gestik beherrscht sie vollkommen. Mit leicht geöffnetem Mund dreht sie den Kopf zur Seite, lächelt ein wenig, nickt leicht und dreht sich wieder zu ihrem Partner, fixiert ihn mit leicht zusammengekniffenen Augen. Vielleicht sind ihr dabei aber auch Tränen in die Augen geschossen. Ein Spiel, das paßt zu den braunen Augen und dem sinnlichen Mund. Ein Spiel, das paßt zu ihrem zentralen Charakter aus Trotz und Wärme, Verletzlichkeit und Angriff.

8

Sie gehört zur Gruppe von Schauspielerinnen, die wir kurz charakterisieren wollen mit Natürlichkeit anstelle von Glamour, Schauspielerei anstelle von Startum und vor allem deklarierter Unabhängigkeit. Sie gehört zweifellos zu Meryl, Diane, Sally, Jessica, Jane (der sie sicher viel verdankt) und all den anderen. Während bei vielen immer wieder die Gefahr besteht, sich in den schicken Tiefen der Natürlichkeit zu verheddern, erhebt die Lahti die Natürlichkeit in die Region des Wunderbaren. Ihr *drifter* in HOUSEKEEPING überstrahlt an Schönheit und Authentizität die Pennerfiguren von Meryl Streep in IRONWEED und Faye Dunaway in BARFLY.

9

In SWING SHIFT und JUST BETWEEN

FRIENDS spielt sie Außenstehende, die die zentrale Figur in den Schatten stellen. In ihrer Karriere, mit ihren Figuren hat die Lahti eine alte Weisheit bestätigt. Der Mittelpunkt ist am Rande zu finden.

10

Jonathan Demme-Filme: CAGED HEAT – SWING SHIFT – SOMETHING WILD – MARRIED TO THE MOB.

SWING SHIFT (1984) ist ein heiteres Stück Melodramatik. Die Risse des Lebens tun sich auf im Spiel aus Musik und Erinnerung. In wahnwitzigen Kranfahrten wird eine Konstellation etabliert: an einem Vorabend '41, wie man schnell erfährt, irgendwo in Kalifornien. Ed Harris kommt heim nach der Arbeit zu seiner kleinen blonden Ehefrau Goldie Hawn. Aus dem Häuschen schräg gegenüber dröhnt Musik. Hier wohnt die große Brünette Hazel, Hazel Zanussi, und das ist Christine Lahti. Sie ist Sängerin und dance girl. Mit hochgestecktem Haar und im lila Kleid rauscht sie vorbei am Haus von Harris/Hawn, auf dem Weg zur Arbeit. Harris ruft ihr „Schlampe" nach und faßt dann seiner kleinen Goldie untern Rock. Schnell ändert sich einiges. Die Japaner haben Pearl Harbour überfallen. Amerika tritt in den Krieg ein. Die Lahti hat sich von ihrem *lover* Fred Ward, einem unbelehrbaren Casanova, getrennt. Ed Harris ist zur Marine gegangen. Die Frauen sind an der Heimatfront tätig. Christine Lahti und Goldie Hawn arbeiten in einer Flugzeugfabrik. In Nachtschichten nieten sie Planken zusammen. Das Mäuschen Goldie Hawn mausert sich in der Arbeitswelt. Die Lahti ist ihr *sidekick* und Lehrerin, eine, die übers Leben Bescheid weiß, die *streetwise* ist, kaugummikauend, und ihre Grundsätze hat und doch in Gefahr ist, auf die Schnauze zu fallen. Ein hartes, sensibles *girl*, dem Goldie Hawn viel zu verdanken hat.

Bald lachen sie zusammen, sind *buddies* geworden. Die Hawn lernt den liebenswerten Vorarbeiter Kurt Russell kennen, der herzkrank ist und Jazzmusiker. Und bald lernt sie ihn lieben. Die Lahti muß sich als die Freundin von Russell ausgeben, für die Nachbarn. Ed Harris kommt einmal auf Urlaub, unerwartet. Da gibt es viel zu erklären. Christine Lahti muß dabei Kurt Russell trösten und braucht doch selbst Trost und verbringt mit ihm eine Nacht. Am Ende hat sich alles eingerenkt. Der Krieg ist aus, die Ausnahmesituation vorbei. Die Frauen sind entlassen. Kurt Russell ist mit schwarzen Musikern nach Osten gezogen. Ed Harris ist zu Goldie Hawn zurückgekehrt. Christine Lahti heiratet doch noch ihren Fred Ward, der den Nachtclub aufgegeben hatte und für sie in den Krieg gezogen war. Ganz zum Schluß stehen Goldie Hawn und Christine Lahti auf der Veranda des Bungalows, während die anderen drinnen feiern. Sie hätten's ihnen gezeigt, sagen sie sich und umarmen sich. Der Swing des Lebens, und der Blues ist irgendwo versteckt im hintersten Eck des Herzens.

11

Mit einem kleinen Erdbeben beginnt Allan Burns amüsant-verrücktes soapie JUST BETWEEN FRIENDS (1986): Erschütterungen bei den *ordinary people* in Kalifornien. Housekeeping Horror. Mary Tyler Moore ist eine perfekte Hausfrau und eine perfekte Aerobic-Tänzerin, trainiert und nett bis an die Schmerzgrenze. Beim *work-out* lernt sie Christine Lahti kennen, die Gegenstereotype, eine ambitionierte TV-Reporterin, die es in ihrem Beruf nicht weiter bringt, weil sie kein Sexpüppchen sein will. Mary Tyler Moore ist glücklich verheiratet und hat zwei Kinder. Christine Lahti lebt mit dem Anrufbeantworter und wird von einem geilen japanischen Gärtner geärgert. Aber jetzt hätte sie einen Mann gefunden, erzählt sie der Tyler Moore, der hätte alles, nur wäre er nicht so perfekt, daß er nicht verheiratet wäre. Lahti wird von Mary Tyler Moore natürlich nach Hause eingeladen. Und da stellt es sich dann heraus: Der Ehemann und der Liebhaber sind derselbe Mann, Ted Danson, Experte für Erdbeben. Mary Tyler Moore darf nichts erfahren. Das gibt Peinlichkeiten und eine Einstellung, wo Christine Lahti als Außenstehende/Eindringling vor einem Photo der glücklichen amerikanischen Retorten-Familie steht. Sie bricht die Verbindung mit Ted Danson ab.

Dann schlägt das Schicksal zu, und Ted Danson verunglückt tödlich. Da tröstet sie die Witwe und baut sie auf, hilft ihr beim Selbständigwerden, läßt sich selbst nichts anmerken. Über ein Photo erfährt Mary Tyler Moore aber, daß die Lahti ein Verhältnis mit ihrem Mann hatte. Und sie muß gleich noch mehr erfahren: Christine Lahti ist schwanger von dem toten Ehemann. Moore wird hysterisch, Lahti trotzig. Zum Schluß kommen sie wieder zusammen, Lahti mit dem Baby und Mary Tyler Moore und der witzige Sam Waterston, der geschiedene Freund der Familie. Über Video ist auch noch der Verstorbene dabei und scheint einen TV-Gruß zu senden an seine Frauen. Ganz normale California-Verrücktheit.

12

In Martin Rosens STACKING (1987), der 1954 spielt in den Weiten von Montana, ist Christine Lahti eine unglückliche Ehefrau und Mutter. Sie sitzt am Fenster im Cafe und schaut auf den Highway hinaus, bis Peter Coyote vorbeikommt auf einem großen Motorrad.

13

Vielleicht ist sie eine Außenseiterin. Aber alles ist eine Frage des Bezugs. Eine Familie ist auf der Flucht in Sidney Lumets anrührendem Film RUNNING ON EMPTY (1988). Das Muster einer amerikanischen Familie, entstanden unter Druck und aus Rebellion. Eine Lüge, die die Wahrheit ist. Annie und Arthur Pope haben Anfang der 70er ein Labor in die Luft gesprengt, das an der Entwicklung von Napalm beteiligt war. Ein Nachtwächter ist dabei erblindet. Seither leben die Popes im Untergrund, also möglichst normal, gehetzt vom FBI: der jüdische Intellektuelle und die New Yorker Millionärstochter, Judd Hirsch und Christine Lahti, und ihre zwei Kinder. Wie Dr. Kimble, wie die NEAR DARK-Vampire hetzen sie von einer amerikanischen Kleinstadt in die andere, basteln sich eine Existenz aus Schein und auf Zeit. Mit den Identitäten ist es in Amerika eine eigenartige Sache. Vielleicht sind die Kleinstadtbewohner, der Lehrer etwa, alle Außerirdische oder *undercover*-Agenten. Die Popes können sich nur auf sich verlassen. Eine permanent bedrohte Kernfamilie, die gerade deshalb intakt ist. Eine isolierte, abgeschnittene Familie, wo jeder Abschied ein tiefer Schnitt ist. Eine Familie, die sich auflösen muß im Sonnenlicht Amerikas, damit die 60er Jahre weiterleben. Judd Hirsch ist ein liebenswerter Patriarch. Also muß Christine Lahti die Entscheidungen treffen: ein letztes Fest, eine Wiederbegegnung und ein Abschied. Ein Jonglieren zwischen Ehemann, Vater und Sohn. Sie trifft sich mit ihrem Vater, der sie seit Jahren nicht mehr gesehen hat. Vorwürfe werden begraben unter Schmerz und Liebe. Eine Szene, die in der Intensität an die Abschiedsszene von Lahti und Tommy Lee Jones im EXECUTIONER'S SONG heranreicht. Ihren älteren Sohn, River Phoenix, sollen die Großeltern aufnehmen, damit er sein Leben leben kann. Zum letztenmal sieht sie ihren Jungen, für viele Jahre. Dann erklingt das Lied von Feuer und Regen und sie zieht weiter mit Judd Hirsch und ihrem kleinen Jungen.

14

Familie, Erwachsenwerden, Erinnerung, Geschichten. Christine Lahti als Sylvie in HOUSEKEEPING: *„So ist es mit der Familie. Du spürst sie am meisten, wenn sie weg sind."*

15

Eine Dreißigjährige ist sie in allen ihren Filmen. Mädchenhafte Züge durchziehen ihr starkes Gesicht. Sie ist Frau und Mädchen, sie ist Mutter und Tochter und als Außenseiterin Tante. Prall ist sie in ihren früheren Filmen, athletisch und gleichzeitig feiner wirkt sie in den späteren.

16

Ein kleines Geburtstagsfest für Christine Lahti. River Phoenix hat seine Freundin Martha Plimpton mitgebracht. Sie schenkt ihr eine Muschel. Judd Hirsch hat gekocht. Hirsch und Lahti tragen Papierhütchen. Der Kleine lacht. Dann wird James Taylors alte Hippie-Schnulze *„Fire and Rain"* aufgelegt. Und sie singen sie alle mit und tanzen dazu. Zuerst Judd Hirsch mit Martha Plimpton und River Phoenix mit seiner Mutter. Dann geht Martha Plimpton zu River Phoenix, Judd Hirsch nimmt den Kleinen auf die Schulter und tanzt so mit Christine Lahti. Einen Stich ins Herzen, vor lauter Freude, versetzt einem diese Szene, wo die Konvention sich mit ihrer Schwester der Subversion getroffen hat. Die ewige Sehnsucht der Rebellen.

17

Look down upon me Jesus
You gotta help me make a stand
You just gotta see me through another day
My body's aching and my time is at hand
and I just won't make it any other way

I've seen fire and I've seen rain
I've seen sunny days that i thought would never end
I've seen lonely times when I could not find a friend
but I always thought I'd see you one more time again

James Taylor

18

Christine Lahti-Rollen: ein Gegenüber den sterbenden Männern, unsichere Freundin zu sicheren Frauen, verrückter, zerrupfter, tapferer *guardian angel* der Heranwachsenden.

19

„Sich nach etwas sehnen und es haben sind wie ein Ding und sein Schatten: wann zergeht eine Beere auf der Zunge so süß, als wenn man sie schmecken will . . . und wann kennen unsere Sinne etwas so genau, als wenn es uns abgeht. Und hier ist wieder eine Vorahnung – die Welt wird eins werden. Denn der Wunsch nach einer Hand auf unserem Haar ist nichts als die Berührung selbst. Was auch immer wir verlieren sollten, die Sehnsucht gibt es uns wieder zurück."
Marilynne Robinson, *„Housekeeping"*

20

Irgendwann, in den 50ern vielleicht. Helen Stone fährt mit ihren zwei kleinen Mädchen in die kleine Gebirgsstadt Fingerbone, irgendwo im Nordwesten. Sie bringt sie heim, zur Großmutter. Dann steht ihr Auto mitten in einem Feld und sie sitzt auf dem Dach und ißt Erdbeeren. Ein paar Jungs kommen und helfen ihr, das Auto aus dem Dreck zu ziehen. Aber sie fährt einfach weiter und rast in den Abgrund.
Nach dem Tod der Großmutter, sieben Jahre später, kümmert sich die Schwester der Mutter, Sylvie, um die zwei heranwachsenden Mädchen: eine

eigenartige Frau, geheimnisvoll, verschroben und schön. Vielleicht ist sie die Auferstehung der Mutter oder des Großvaters aus dem kalten See vor Fingerbone. Ein Hobo zwischen Wildnis und Kleinstadt/Familie, zwischen Natur und Magie, zwischen Zeitungen und Zügen, Vergangenheit und Zukunft. Sylvie/Helen, das ist Christine Lahtis wunderbarste Figur, in HOUSEKEEPING (1987), dem schillernden Meisterwerk von Bill Forsyth.

„Sylvie Fisher, wie sie von Christine Lahti gespielt wird, eine Wandernde ohne Reue, widerstrebend ernannt zum Schutzengel ihrer beiden verwaisten Nichten, erhebt Exzentrik zur Kunstform." (Graham Fuller)

Die beiden Mädchen, Lucille und Ruth, beobachten und verfolgen sie. Immer wieder geht Sylvie zur Bahnstation, um den Fahrplan zu studieren und sich am Ofen zu wärmen. Sie verschwindet, aber sie läßt die Mädchen nicht allein. Sie sammelt Zeitungen und Konservenbüchsen. Einen großen Fisch schiebt sie einfach in die Manteltasche. Mit Feuer und Regen, mit den Elementen, hantiert sie. Mit dem Haushalt hat sie Schwierigkeiten. Bei einer Überschwemmung ist sie glücklich, wenn die Gegenstände durch die Zimmer schwimmen, wenn die Stabilität untergraben wird.

Über ihre Eltern erzählt sie den Mädchen wenig. Sie ist auch die große Schwester der Mädchen, gebrannt wie sie. Familienbindungen sind keine Sicherheit an sich.

Lucille sagt sich los von der irren Tante und wird von einer Lehrerfamilie aufgenommen. Sie sorgt sich darum, was die Leute sagen, sie sucht Stabilität bei Fremden. Die stille Ruth wächst mehr mit ihrer Tante zusammen. Sylvie führt Ruth in die Wälder und zeigt ihr eine Hütte, die glitzert vom Tau wie ein Feenpalast. Ruth solle vorsichtig sein und nicht die Kinder aufwecken, die Nachkommen der ersten Siedler. *„Sylvie, ich weiß es, fühlte das Leben der toten Dinge"*, sagt Ruth einmal. Im Güterwagen zurückgekehrt nach Fingerbone, rufen sie endgültig Empörung hervor. Der Sheriff und der Frauenverband wollen Ruth von Sylvie wegholen. Sie kündigen sich an zu einem Kontrollbesuch. Da lassen Sylvie und Ruth das Haus erstrahlen. Sylvie poliert Hunderte von Büchsen und türmt sie zu einer Pyramide auf. Und dann irgendwann zünden sie das Haus an. Sylvie und Ruth wandern in der Nacht über die Eisenbahnbrücke, über die Toten hinweg, in der Hoffnung, es zu schaffen auf die andere Seite, bevor der Zug kommt. Eine Brücke, die vielleicht ein Regenbogen sein kann. Der Engel der Erde hätte es dann geschafft, die Schwerkraft aufzuheben.

DER KÖRPER MEINER FREUNDIN

Melanie Griffiths späte Entdeckung/Eine Begegnung der mystischen Art ■ Von Milan Pavlović

Melanie Griffith auf Interview-Tour durch Europa. Hinter ihr die *„rich bitch"* Sigourney

Ich muß niemanden umbringen, um eine Mörderin spielen zu können", sagt Melanie Griffith und lächelt. Sie hat allen Grund dazu. Wie nur wenigen Schauspielerinnen waren ihr die bisherigen Rollen buchstäblich auf den Leib geschrieben: Sie war eine naive Porno-Darstellerin in Brian De Palmas BODY DOUBLE, eine etwas wilde und sehr unberechenbare *femme fatale* in Jonathan Demmes SOMETHING WILD, eine martialische und doch extrem weibliche Kopfgeldjägerin in der maschinen-überfluteten Zukunft in Steve de Jarnatts CHERRY 2000 und ein amerikanisches Callgirl mit Herz in Mike Figgis' britischem Thriller STORMY MONDAY.

Melanie Griffiths Figuren tendieren immer zu Konflikten, zu Mord und Todschlag, Liebe, Verwirrung und Zerstörung. Daß es bei ihr stets ums Ganze geht, kommt auch daher, daß sie stets mit dem ganzen Körper im Einsatz ist. Selbst in Mike Nichols' eher auf den Kopf zugeschnittener Komödie WORKING GIRL ist es entscheidend, Melanies fleischigen, fast fülligen Körper als Gegensatz zur knöchernen Gestalt ihrer Gegenspielerin Sigourney Weaver zu sehen – wie ihr Gesicht im heißen Dampf chinesischer Fleischbällchen zu zerfließen droht und wie sie am Ende triumphierend zu Sigourney sagen kann: *„Get your bony ass out of my sight."*

Daß sie mit dem ganzen Körper zur Sache kommt, und mit welchen Berufsdamen sie dadurch etwas verbindet, bringt der Titel WORKING GIRL auf eine schöne Spitze. *„Sie fragen wegen der verschiedenen Bedeutungen des Ausdrucks?"* fragt sie grinsend und gar nicht unschuldig. *„Sie denken an die Variante, wonach ein* working girl *eine Prostituierte ist? Ja, das habe ich mir auch gedacht und habe Mike Nichols gleich zu Beginn gefragt, ob der Titel denn beibehalten würde. Aber alle wollten den Titel, und ob sie es glauben oder nicht, viele Leute denken bei einem* working girl *tatsächlich nur an eine Frau, die zur Arbeit geht. Schließlich"*, sagt Melanie und lächelt diebisch, *„hat nicht jeder eine so dreckige Phantasie wie Sie."*

Melanie Griffith ist die Tochter einer berühmten Darstellerin, der Hitchcock-Heroine Tippi Hedren. Doch mit dem Verweis auf ihre Mutter

kommt man Melanie nicht näher. *„Meine Mutter hat mich nicht wirklich dazu inspiriert, Schauspielerin zu werden. Sie arbeitete unter ganz anderen Bedingungen in einer anderen Zeit: der Zeit der Studios, als man sich noch um Schauspieler kümmerte. Heute ist jeder für sich allein."* Und auch das körperbetonte Spiel hat Melanie nicht von ihrer Mutter, im Gegenteil: Von Tippi Hedren war in THE BIRDS und in MARNIE fast nur das Gesicht zu sehen. Sie war dem Hitchcock-Image mit den hochgesteckten Haaren so verschrieben, daß ihre Karriere ein rasches Ende hatte.

Von Melanie Griffith dagegen gibt es völlig unterschiedliche Bilder, Gesichter und Geschichten. Sie war mit berühmten Männern liiert, aber nicht, weil sie über die zum Erfolg kommen wollte. Sie brauchte sie, weil sie sie liebte, aber sie liebte sie nicht, weil sie sie brauchte. Noch bevor sie eine ernsthafte Rolle gehabt hatte, war sie in den 70ern mit Don Johnson verheiratet. Sie trennten sich, bevor er zum Star wurde. Sie heiratete Steven Bauer, bevor ihn Brian De Palmas SCARFACE zur Hollywood-Hoffnung werden ließ. Sie wurde Mutter, aber bald wieder Einzelgängerin. BODY DOUBLE und noch mehr SOMETHING WILD brachten ihr erste Achtungserfolge, aber kein Glück. Sie hatte, und das gibt sie offen zu, Alkoholprobleme. Auf die Frage, ob sie in WORKING GIRL tatsächlich Tequila Gold getrunken habe, lächelt sie. *„Nein"*, antwortet sie, *„aber es gab Tequila in meinem Leben."*

Es ist Anfang März, und Melanie ist auf Interview-Tour durch Europa. Wieder einmal ist sie auf den ersten Blick kaum wiederzuerkennen: Sie ist unvergleichlich dünn, und durch ihre hohen Absätze, die sie noch größer machen als sie ohnehin schon ist, wirkt sie zerbrechlich. Bilder tun ihr unrecht, sowohl die Film- als auch die Standbilder, die ihrem schmalen Gesicht gleich etwas

Auch die schönsten Standbilder . . .

. . . können ihr nicht gerecht werden

Rundliches verleihen. Ihre Erscheinung sagt mehr über sie als tausend Worte. Sie ist in sich gekehrt, ohne abweisend zu wirken, gelöst, ohne affektiert zu erscheinen. Sie ist einfach glücklich. Einem penetranten Schweizer Reporter beantwortet sie die aufdringlichsten Fragen, ohne daß es sie (oder uns) peinlich berühren müßte. Sie erzählt wie selbstverständlich, daß sie wieder mit Don Johnson zusammen ist und daß sie für den Herbst ein Kind von ihm erwartet. Der neue Ruhm hat sie noch nicht verändert. *„Es ist wie in einem Märchen"*, sagt sie, aber das klebrige Gefühl inszenierten Kitschs bleibt aus. Hier ist eine Frau, die gerade alles erlebt, was sie sich erträumt hat, und sie will dieses Gefühl mit der ganzen Welt teilen. Vielleicht ist es nur eine Übergangsphase, aber das Getue eines Managers und eines Bodyguards, die sie abschirmen und die Melanie selber verlangt hat, nimmt sie eher belustigt zur Kenntnis.

Melanie Grittith hält immer noch nicht viel davon, in Rollen aufzugehen. *„Man kann eine Rolle ohnehin nie ganz von sich lösen"*, sagt sie und fügt hinzu, daß sie keinerlei Probleme habe, sich nach Drehschluß von den Rollen zu lösen. Nein, viel Zeit habe sie außerhalb der Dreharbeiten mit den anderen Darstellern nicht verbracht. Sie arbeitet eher instinktiv, und wer ihr zuhört, begreift, was Regisseure unter dem Begriff *„Arbeit mit Schauspielern"* verstehen. *„Ich mag lange Szenen, ich kann sie nur nicht zu häufig spielen. Ich arbeite lieber schnell, ich bin gut für fünf* takes. *Die dreißigste Aufnahme einer Szene ist meistens nicht gut. Ich habe meine eigene Vorstellung von dem Film, wenn ich das Script lese. Dann muß ich meine Hausaufgaben machen, um den jeweiligen Charakter zu kreieren. Als ich anfing, dachte ich, der Regisseur müßte mir genau erklären, was ich zu tun hätte. Ich wußte nicht, daß das mein Job ist. Ein guter Regisseur ist deshalb für mich jemand, der mich in der Entwicklung der Figur kreativ werden läßt und in die richtige Richtung weist."*

Es mag nicht danach klingen, aber niemand nimmt Melanie härter ran als sie selbst. 1982, an ihrem schauspielerischen Tiefpunkt, ging sie in die Kurse Stella Adlers, *„damit ich mich weiterentwickeln konnte. Ich bemerkte, daß ich immer nur mich spielte. Ich hatte keine Fähigkeiten, anders zu sein. Und ich besaß kein Gefühl dafür, was es heißt, in einer Geschichte zu spielen. Das ist es auch, was mich an vielen meiner Kollegen stört: daß sie denken, es ginge nur um sie, und nicht begreifen, daß sie Teil einer Geschichte sind."*

Schauspielen ist für Melanie eine Form der Erkundung, das Fenster zu einer anderen Welt, einem anderen Leben. Tess McGill, ihre Rolle in WORKING GIRL, ist weiter von ihr entfernt als man glauben mag. *„Ich möchte nicht Tess McGill sein. Ich war sie für einige Zeit, insofern weiß ich, daß ich nicht ihr Leben führen möchte. Aber das konnte ich erst so genau wissen, nachdem ich sie gewesen war. Und das ist ja einer der großen Vorteile der Schauspielerei: in eine Rolle schlüpfen und sehen, wie sich das Leben für diese Person gestaltet."*

Als Star, und der ist sie spätestens seit WORKING GIRL, macht sich Melanie Griffith wenig Illusionen. *„Es gibt keinen so großen Unterschied zwischen meiner Situation heute und damals, nach* BODY DOUBLE *und* SOMETHING WILD. *Ich muß immer noch um meine nächste Rolle kämpfen, werde immer vorsprechen müssen."* Sie weiß, wenn es schlecht läuft, wird sie ihr privates Glück nicht mit ihrer schauspielerischen Zukunft verbinden können. Wenn die Produzenten von Bernardo Bertoluccis neuem Film nicht auf sie warten, bekommt sie ein Kind und verliert gleichzeitig die Rolle in Bertoluccis Film.

Ohnehin läßt Melanie Griffith die Zukunft auf sich zukommen. *„Ich habe noch nie groß über eine Karriere nachgedacht. Joanne Woodward hat mir, als ich 17 war, gesagt, daß sie zu der Zeit, als sie 17 war, drei Ziele gehabt hätte: einen reichen Mann zu heiraten, ein wunderschönes Kind zu bekommen und einen Oscar zu gewinnen. Irgendwo im Hinterkopf blieb das wohl hängen, als ein Ziel, das zu erreichen schön wäre. Aber obwohl ich hart gearbeitet habe, blieb es mehr ein Traum."*

Sie war sich sicher, den Oscar nicht zu bekommen. *„Es ist eine Ehre, nominiert zu sein, und das ist genug"*, sagte sie ohne Koketterie. Und sie hatte leider recht. So bleibt die Erfüllung ihres dritten Traumes noch offen. Aber auch so hat Melanie Griffith immer noch ein ganzes Leben vor sich.

Die schlimmsten Jahre des Lebens

■ **Ein Interview mit Milan Pavlović**

THE BIG CHILL: In jeder Figur steckt ein Teil von Kasdan (unten)

Lawrence Kasdan ist einer der interessantesten Hollywood-Regisseure der 80er Jahre, und ich schätze, er ist ein netter Mensch. Ich habe mit ihm geredet, aber kennengelernt habe ich ihn nicht. Das gelingt einem bei Interviews zwar ohnehin höchst selten, aber ein Interview mit jemandem zu führen, ohne ihn überhaupt zu sehen, ist schon seltsam. Kasdan konnte für seinen neuen Film THE ACCIDENTAL TOURIST nicht nach Europa oder gar nach Deutschland kommen, aber er wollte den Film unbedingt unterstützen. So kam ich zu dem ungewohnten Vergnügen, ein Telefon-Interview mit Kasdan zu führen. Das ist mehr als nichts, und die Befürchtungen, sein dunkles, weiches Amerikanisch nicht verstehen zu können, erwiesen sich als überflüssig. Letztlich war es einfacher, ihm zuzuhören, als das Gespräch abzuhören. Und wenn sich nur noch einmal die Gelegenheit bietet, mit Kasdan zu sprechen, werde ich die Gelegenheit sicherlich wahrnehmen. Vielleicht lerne ich ihn dann ja auch kennen. Mp

steadycam: *Was hat Sie dazu bewogen,* THE ACCIDENTAL TOURIST *zu inszenieren?*

Lawrence Kasdan: John Malkovich und sein Partner schickten mir den Roman, dessen Rechte Warner Bros. einige Jahre zuvor gekauft hatte. Ich liebte das Buch und sagte, daß ich es gerne realisieren würde.

Aber es muß doch einen bestimmten Punkt gegeben haben, der Sie interessierte?

Als ich das Buch las, sprach mich das Thema sehr an: Ich wurde 40, und das Buch dreht sich darum, daß jemand versucht, sein Leben unter Kontrolle zu bekommen. Die Hauptfigur, Macon Leary, versucht das, aber es ist unmöglich, daß ihm das gelingt, weil niemand weiß, was einem das Leben noch beschert, was für unangenehme Überraschungen, Todesfälle, all das also, was nicht so leicht zu verwinden ist. Und das ist ein Thema, das mich schon immer und in den letzten Jahren zunehmend interessierte.

Wann verstärkten sich Ihre Gefühle hinsichtlich dieses Themas?

Sie müssen wissen, daß ich zwei Söhne habe. Als ich 40 Jahre alt wurde, hatte ich dieses Gefühl . . . Während ich sie heranwachsen sah, ging immer mehr von mir verloren . . . Bei all die-

THE ACCIDENTAL TOURIST: Winzige Bewegungen auf der Richterskala, aber der Schritt in ein anderes Leben.

sen Ängsten mit Kindern in der heutigen Welt versucht jeder, eine Sicherheitszone für seine Familie und sich zu errichten. Aber das geht nicht. Und es ist Macons Problem, daß er so lange braucht, um das zu realisieren.

Ihre vier Filme unterscheiden sich sehr voneinander.

Die Formen und die Genres sind unterschiedlich, aber die Themen überlappen sich häufig. Die Überschneidungen sind nicht offensichtlich, aber sie ergeben sich quasi zwangsläufig, weil ich mir vorher immer die Frage stelle, mit welchem Stoff ich mich zwei, drei Jahre lang beschäftigen will. Als ich SILVERADO drehte, hatte das sehr viel mit meiner Lust zu tun, einen Film ganz unter freiem Himmel zu drehen, mit den ganzen Pferden, es war ein Erlebnis und auch eine Übung. THE BIG CHILL und THE ACCIDENTAL TOURIST hatten hingegen direkt mit meinem Leben zu tun.

Wo sind denn die persönlichen Berührungspunkte in BODY HEAT *oder* SILVERADO?

BODY HEAT gehört zwar ins Genre des *film noir*, aber der Film handelt letztlich von nichts anderem als THE BIG CHILL, der eine Film ist ein Melodrama, der andere eine, sagen wir mal, realistische Komödie. Aber beide Filme und auch THE ACCIDENTAL TOURIST drehen sich um die Frage: Was machen wir mit unserem Leben, wenn es anders verläuft, als wir es uns vorgestellt haben? Ich drehe meine Filme nicht darauf hin, aber anscheinend ziehen mich Stoffe an, die diese Fragen stellen – wie leben wir unser Leben? Wie fällen wir die Entscheidungen in unserem Leben? Macon macht im Verlauf des Films eine kleine Entscheidung.

Ein kleiner Schritt mit großer Wirkung.

Ja, auf einer Meßskala wären es vielleicht zehn, fünfzehn Zentimeter innerhalb von zwei Stunden. Für amerikanische Verhältnisse ist das nicht viel, ein kleiner Schritt, aber es ist der Schritt in ein anderes Leben. Deshalb ist der Film für Europäer vielleicht auch leichter zugänglich.

Sie haben schon von den verschiedenen Formen und Genres gesprochen. Entscheiden Sie sich bewußt für einen andersartigen optischen Stil?

Wenn Sie sich meine Filme noch einmal anschauen, werden Sie verblüfft sein, wie sehr sich die Filme visuell gleichen. Es gibt Bild- und Schnitt-Kompositionen, die immer wieder ähnlich aufgebaut sind. Was sich ändert, ist der Erzählton, denn der ist mir wichtig. Wenn man von der Optik spricht, meint man oft nur das Thema des Films. Wenn Sie bei meinen Filmen den Ton wegdrehen und nur auf die Bilder achten würden, würde Ihnen sofort auffallen, wieviele Gemeinsamkeiten da bestehen.

Die auffälligste Gemeinsamkeit bei den letzten drei

William Hurt und Kathleen Turner: Aus dem heißen Gespann in BODY HEAT . . .

Filmen ist der Kameramann, John Bailey.

Sicherlich, aber wissen Sie, ich drehe zur Zeit einen neuen Film, und der Kameramann ist nicht John Bailey, da er an einem anderen Film arbeitet.

Wer fotografiert?

Owen Roizman. Ich bin gespannt, wie der Film aussehen wird.

Kann er denn überhaupt völlig anders aussehen?

Nicht völlig anders, aber ich hoffe immer, daß von außen neue Impulse kommen.

War Roizman Ihre erste Wahl?

Ich bin sehr froh, ihn bekommen zu haben. Er ist einer meiner absoluten Helden.

Seit wann?

Kennen Sie FRENCH CONNECTION, THE EXORCIST, NETWORK, TOOTSIE? Roizman hat einige meiner Lieblingsfilme fotografiert. THREE DAYS OF A CONDOR . . .

Er hat seit Jahren keinen Film mehr gedreht, oder?

Nein, denn er hatte keine Lust mehr, seine Familie zu verlassen. Er hat eine Firma, und das ermöglichte ihm, ohne Filme auszukommen. Ich fühlte mich sehr geschmeichelt, daß er für meinen Film zurückkehrt.

Und wovon handelt Ihr Film I LOVE YOU TO DEATH?

Es ist eine Komödie, nach einer Geschichte, die sich tatsächlich in Philadelphia zugetragen hat.

Ihre Themen sind zu der Zeit der Dreharbeiten nie sonderlich kommerziell. Hatten Sie nie Schwierigkeiten, Ihre Filme finanziert zu bekommen?

THE ACCIDENTAL TOURIST hat mit Sicherheit das schwierigste Thema meiner Filme, doch ich hatte es noch nie so einfach, das Geld zusammenzubekommen. Warner Bros. hatte wie gesagt die Adaptionsrechte, und nachdem sie das Drehbuch gelesen hatten, gab es keine Probleme mehr. Bei THE BIG CHILL hatte ich die größten Finanzierungsprobleme, niemand wollte den Film machen. Und dann wurde es mein größter Hit.

Waren Sie von den Ergebnissen überrascht?

Mich überrascht alles. *(lacht)*

Interessieren Sie denn die Zahlen?

Ja, sehr. Es ist keine große Motivation, aber es gehört ja zu dem, was ich tue. Ich weiß, wie man einen Film populär machen könnte, aber das interessiert mich weniger als die Frage, was ich gerne machen möchte. Wenn ich unbedingt einen Hit-Film machen wollte oder müßte, wüßte ich schon, wie das zu machen wäre. Ich habe ja auch schon Drehbücher für solche Filme geschrieben. Das Material aber, das mich anzieht, hat nicht das rechte Zeug für einen *Blockbuster.*

Als Sie RAIDERS OF THE LOST ARK *geschrieben haben, war das eine Fingerübung oder ein Weg,* BODY HEAT *zu finanzieren?*

Ich war sehr fasziniert von dem Stoff und von den Möglichkeiten, die in ihm steckten. Ich hatte damals zwar schon zwei Originalbücher geschrieben, aber RAIDERS war mein erster bezahlter Job. Ich bekam also die Möglichkeit, mit George Lucas und Steven Spielberg zu arbeiten und wurde auch noch dafür bezahlt *(lacht)*. Aber meine ganze Schreibarbeit zielte immer darauf hin, eines Tages selbst Regie zu führen.

Also wußten Sie während RAIDERS *schon, daß Sie* BODY HEAT *machen würden?*

Nein, das Schreiben von RAIDERS war lange vorher, ich meine „lange" in dem Sinne, daß eineinhalb Jahre in unserem Geschäft eine ziemlich lange Zeit ist. Aber ich wußte schon auf dem College, daß ich Regisseur werden würde.

Dann waren Sie in diesem Punkt also nicht so überrascht.

Doch, ich war überrascht, wie schnell alles vor sich ging. Und es überraschte mich, daß es mir so viel Spaß machte.

Was schätzen Sie denn am Filmemachen am meisten?

Die Dreharbeiten, das ist mein Lieblingsteil. Am aufregendsten, weil unberechenbarsten waren die Außenaufnahmen bei SILVERADO.

Als Sie SILVERADO *fertiggestellt hatten, waren Sie zufrieden damit, wie Columbia den Film vermarktet hat?*

Sie haben ihn nicht vermarktet! Die waren total inkompetent! Das Regime zu jener Zeit befand sich im totalen Chaos. Coca Cola hatte Columbia gerade gekauft, und an der Spitze saß ein Haufen von Idioten. Sie haben den ganzen Film ruiniert. Sie haben ihn in die Kinos gestopft . . . Der Film hatte die besten Testvorführungen, die ich je erlebt habe, in etwa auf dem Niveau von GHOSTBUSTERS. Die Leute in der Werbeabteilung dachten deshalb, daß sie nicht viel Geld für die Werbung ausgeben müßten, was völliger Nonsens ist. Sie haben SILVERADO dann an dem Juli-Wochenende in die Kinos gebracht, an dem das Live-Aid-Konzert war. Wie Sie sich denken können, nicht gerade das beste Wochenende, um einen neuen Film herauszubringen. ich fuhr damal zum *„Westwood"*, einem großen Kino in L.A., und ich wußte, daß ich mit dem Film in Schwierigkeiten war, als ich problemlos vor dem Kino parken konnte. Kaum jemand war im Kino, alle saßen sie zu Hause vor den Fernsehern. Die Ergebnisse dieses ersten Wochenendes waren

Kevin Kline in SILVERADO (mit Linda Hunt)

angesichts dieser Konkurrenz noch in Ordnung, sie waren mittelmäßig *(Anm.: etwas über 3 Mio. Dollar in über 1000 Kinos)*, aber ausbaufähig. Aber diese Idioten von Coca Cola sahen das nicht. Sie waren enttäuscht, befanden, daß der Film ein Flop sei und ließen ihn fallen. Sie haben nach dem ersten Wochenende aufgegeben! Sie haben kaum noch in den Zeitungen inseriert, und dann, als der Film anfing, Geld zu machen, haben Sie sich geradezu bemüht, ihn auf kleiner Flamme zu halten. In einigen europäischen Ländern ist der Film gut gelaufen, und auf Video war er einer der größten Erfolge von 1986. Aber er hätte zwei-, wenn nicht sogar dreimal soviel einspielen können. Die führenden Köpfe damals waren Idioten. Das neue Regime bei Columbia ist sehr viel besser. Ich mache meine nächsten beiden Filme für Columbia. I LOVE YOU TO DEATH ist zwar eine Tri-Star-Produktion, aber Tri-Star ist ja von Columbia geschluckt worden. Und dann mache ich einen Film mit Glenn Close und James Woods. Dawn Steele, die neue Vorsitzende von Columbia, ist sehr gut, sie hat klare Vorstellungen.

Wer war denn damals verantwortlich?

Das war nicht das Problem. Schwierigkeiten machten die von Coca Cola eingesetzten Leute in New York.

Das war 1985, lange vor David Puttnam.

Ja, ja, lange vorher. Aber Puttnam war auch keine große Leuchte.

Achten Sie denn darauf, wer ihre Filme verleihen wird?

Wenn ich eine Wahl habe, ja. Aber das geht ja nicht, wenn der Verleih bereits die Rechte an einer Vorlage besitzt. Bei THE ACCIDENTAL TOURIST lagen die Rechte schon bei Warner, beim neuem Film besaß sie bereits Tri-Star. Aber wenn ich die Wahl habe, dann wähle ich einen Verleih nach dem Gesichtspunkt, wie sie ihre Filme verleihen. Warner Bros. war wunderbar bei THE ACCIDENTAL TOURIST. Es ist ein schwieriger Film, aber sie respektierten das immer, und die Strategie war perfekt: Wir starteten mit wenigen Kopien in der Woche vor Weihnachten und bauten dann im neuen Jahr auf der Mundpropaganda und den guten Pressenotizen auf.

Wie wichtig war die Kritik für diesen Film?

Es kommt ja immer auf den Film an. Hier waren sie sehr wichtig, weil der Film sich an ein Erwachsenenpublikum richtet. Und die muß man erst einmal ansprechen. Für andere Filme zählt die Kritik überhaupt nicht. Sehen Sie sich SCROOGED an. Oder COMING TO AMERICA, der überall verrissen wurde. Hat dem Film nicht geschadet.

Ist es wahr, daß Kathleen Turner als eine von vielen Schauspielerinnen vorsprechen mußte?

Ich würde das nicht so ausdrücken. Ich hatte einige Darstellerinnen lose angesprochen, aber niemand gefiel mir so richtig, also ging ich zu Kathleen. Und sie wußte, daß sie den Part bekommen würde, wenn sie ihn haben wollte. Ich hatte eine Audition in New York, und da kam sie dann auch, und als sie gelesen hatte, war klar, daß keine andere diesen Part bekommen würde.

. . . ist in THE ACCIDENTAL TOURIST ein müdes Ehepaar geworden

Wie war es mit den anderen Schauspielern? William Hurt?

An Bill dachte ich schon während ich das Buch las. Diese ganze Rolle spielt sich nur innen ab, sie ist total passiv, ganz ungewöhnlich für einen amerikanischen Film. Und ich kenne keinen Schauspieler, der das Innenleben einer Figur besser herausbringt als Bill.

Und Geena Davis?

Für diesen Part sah ich sehr sehr viele Schauspielerinnen und machte schließlich Tests mit vier, darunter Geena.

Hatten Sie Geena Davis vorher schon einmal gesehen?

Natürlich, in THE FLY, wo sie sehr gut war, und in einem Fernsehspiel. Außerdem kannte ich sie schon persönlich. Sie ist mit meinem guten Freund Jeff verheiratet.

Jeff Goldblum.

Ja, und von daher wußte ich, daß sie diesen Part sehr liebte. Aber sie sprach mich nie darauf an, obwohl sie die Rolle gerne spielen wollte. Also rief ich sie an, weil ich mir sie gut vorstellen konnte.

Schreiben Sie manchmal Rollen für einzelne Schauspieler?

Mitunter.

Waren Ihnen die Rollen, die Sie in THE BIG CHILL *und in* SILVERADO *für Kevin Kline geschrieben haben, persönlich die nächsten?*

Nun, er repräsentiert einen Teil von mir. Er ist es aber auf jeden Fall, der die beiden Filme zusammenhält. Mit Kevin ist es schon eine komische Sache. Er ist ein wundervoller Schauspieler, aber um richtig entdeckt zu werden, mußte er eine so extravagante Rolle wie in A FISH CALLED WANDA spielen. Aber das ist es, wonach zu viele Leut beim Kino gucken. Sie würdigen die unspektakulären Dinge zu wenig. Jetzt ist Kevin für WANDA nominiert worden, und er ist ja auch großartig, aber es ist typisch, daß ihn die Academy erst für diese Rolle nominiert. Dabei war er schon in SILVERADO, in THE BIG CHILL und in SOPHIE'S CHOICE wundervoll, aber da war er ruhig und wurde nicht beachtet. Sie haben recht, er ist in den Filmen meiner Person sehr nah. Andererseits haben alle Personen in THE BIG CHILL sehr viel mit mir zu tun.

Werden Sie wieder einmal mit Jeff Goldblum zusammenarbeiten?

Sicherlich. Ich habe ständig mit ihm zu tun. *In fact,* wenn ich den Hörer auflege, werde ich mit ihm zu Mittag essen.

Wir beendeten unser Telefonat, und wie immer erinnerte ich mich kurz danach, daß ich eine Frage, die mich selber interessierte, nicht gestellt hatte. Sonst ist es ja unmöglich, noch einmal nachzufragen, aber diesmal war es recht einfach. Ich nahm die kalifornische Nummer und rief noch einmal an.

THE ACCIDENTAL TOURIST *ist trotz aller Reisen ein Baltimore-Film. Was hat Barry Levinson zu Ihrem Film gesagt?*

(lacht) Er war zufrieden. Vorher hatte er mir gesagt, daß er etwas Angst habe. Aber dann hat er sich den Film angesehen und gesagt, daß es sich um die andere Seite von Baltimore handele, die ihn nicht so interessiere. Aber ich habe die Stadt getroffen, und ich muß Ihnen sagen, daß er das gesagt hat, freute mich.

Im Netz der Lügen

Auszüge aus Robert Townes Drehbuch zu TEQUILA SUNRISE

TEQUILA SUNRISE ist der Film eines Drehbuchautors. Das ist alles andere als eine Abwertung. Und auch wenn die meisten Sätze in diesem Film nichts als Lügen sind und sie vor allem für Täuschungen taugen, sind sie genauso wichtig wie die Bilder. Die Dialoge kommen nicht auf den Punkt, sind aber pointiert und wunderbar geschliffen. Und auf den ganzen Umwegen sagen sie auch ihren Teil über die Figuren aus. Deshalb drucken wir hier einige Passagen ab – auf Englisch, so wie der Film geschrieben und gesprochen wurde. In der, wieder einmal bemühten, deutschen Fassung geht, wieder einmal, zu viel von der Qualität verloren. Nicht nur von der Qualität der Wortwahl, in diesem Fall auch sehr viel von der der Intonation. Die können wir zwar auch nicht liefern, aber stellen Sie sich mit Hilfe der Bilder die Personen vor, denken Sie an die kalifornische Sonne, stellen Sie eine Kassette mit Strand- und geschmackvoller Restaurant-Musik zusammen, denken Sie an Stimmen, die selbst im Moment der Wut oder Erregung ruhig bleiben und an eine weibliche Stimme, so sanft und hypnotisierend, daß Sie sich plötzlich in Kalifornien befinden.
TEQUILA SUNRISE ist fast immer ein Zwei-Personen-Film. Die abgedruckten Dialogpassagen werden immer von zwei Charakteren bestritten. Sie sind durch den Kursivsatz einer Figur auseinanderzuahlten. *Mp*

AUSREDEN

INNEN. ABEND. Mac (Mel Gibson) und Nick (Kurt Russell) verlassen das Hotel-Zimmer.

Nick: I thought you retired. What are you doing here?
Mac: *A favor.*
Oh, you mean a felony favor?
Someone paid him off with a pound of coke and he wanted me to hold his hand while he sells it.
This is one flimsy fucking excuse.
Oh yeah? He also tells me, his customer is asking him more questions about me than the dope. My phones have funny little noises on 'em. You set me up, Nick.
Not tonight, pal. I got here by accident.
Talking about a flimsy fucking excuse?!
Later. Let us go down right now. And do yourself a favor: Don't go back to the car.
And don't you go back to the room. There's no evidence. Sorry Nick, I couldn't afford it. As dumb as he is – he's my lawyer.

BEHAUPTUNGEN

INNNEN. ABEND. Nick ißt mit Jo Ann (Michelle Pfeiffer) in ihrem Restaurant zu Abend.

Nick: It's quite an experience watching you work. Kind of like you're in a play and everything's on cue. You're kinda letter perfect.
Jo Ann: *Thank you.*
Tell me, do you ever flub your lines?
(lacht) *Is that a kind way of suggesting I lack spontaneity?*
(lacht) Have you seen Mac lately? Mr. McKussic. He's gonna ask you to cater a party.
That is our business.
Well, we think it involves his business.
What are you suggesting? That I refuse because it's a party for drug dealers?
No. It's just if it's for this one . . . particular guy, he's particularly unpleasant.
You mean violent?
Oh no, I doubt that. Unless of course he doesn't like your lasagne.
(gluckst) *I'm sure Mr. McKussic's friend will be very well behaved.*
Why would you call him a friend?
Just a figure of speech, Lieutenant. Who else would you give a party for?
A business associate. As it happens, Carlos and Mac are friends.
And you and Mac are friends.
That's right.
Sounds like a pretty friendly situation all around.
Oh, no, not exactly. Nobody knows Carlos. Nobody even knows what Carlos looks like but Mac.
And you want to know what Carlos looks like and you're asking me to spy on a customer so you can find out?
Absolutely not. Look, let's not discuss my business or your business, okay?
Well, that leaves us with nothing to talk about.
Let's eat. *(Nach dem Essen)* That swordfish was great.
Um. Excellent piece.
And the Crystal . . .
You know it.
(ironisch) Yeah, we serve it at the Lomita.
What do cops drink?
Hell, it depends. Generally, I recommend my men to stay away from vodka and stick to scotch and bourbon.
Why is that?
So the brass'll know they're drunk and not stupid.
You have an answer for everything.
So do you. Every question Maguire asked the other day you answered like you were reading off a menu.
You're still suspicious of me and Mr. McKussic.
Yeah.
You actually think we're in business together.
No.
Oh. I . . . I don't date to customers, Nick. Especially when they drive fifty thousand dollar cars and always pay in cash.
Then you'd heard about Mac.
Well, sooner or later you hear everything in a restaurant.
And he's never asked you out?
No! You're still suspicious.
If I was, what difference would it make? You'd talk me out of it.
That's not it.
No?
No. You're just suspicious of any woman who hasn't slept with you.
Jo Ann . . . *(sie lacht)* . . . that is a wildly off the wall assumption on your part.
What is it, Nick? You need some Chap Stick or some lip gloss or something? 'Cause your lips keep getting stuck on your teeth. Or is that your idea of a smile?
(lacht) That's my idea of a smile. *(gluckst)* Oh man, you are, you're tough.
You're a bad boy, Nick. You're a very bad boy. (Sie nimmt das Feuerzeug) *What's this mean?*
Redondo Union High.
You smoked in high school?
Oh yeah, we were a bunch of rowdies, Jo Ann. *(Er streichelt ihre Haare)*
How about an espresso?
What?
I've got to lock up . . . and I'll never do it like this.
(Jo Ann geht zur Theke, sieht Macs Umschlag, auf dem ihr Name steht. Sie sieht aber nur die Regen-

Nick und Mac am Strand

tropfen, die auf den Umschlag fallen.) *Oh no.* (Nick folgt Jo Ann in den Weinkeller)
Nick: Jo Ann, what are you doing?
Jo Ann: *I . . . I want this under there.* (Sie zeigt auf eine Kiste.)
Here . . . let me.
No, no, you'll get dirty.
Oh, don't be silly.
The skilight's indented for some reason, so the rain fills it up into a puddle until it becomes a pond and then . . .
And then what?
(Wasser schüttet von oben auf Nick)
(Er schüttelt sich) *Then you're all wet. I'm sorry. Look at that, you're soaked.* (Sie wischt Nick ab, nähert sich ihm, er nimmt sie in den Arm und sie küssen sich. Schnitt. Die Kamera fährt langsam von einem Bild weg, das Nick und Mac zu High School-Zeiten zeigt. Während die Kamera langsam auf Mac zurückfährt, hören wir, als Erinnerung von Mac, einen Monolog seines Cousins Lindroff.)
Lindroff: *I don't know what it is, about being together in high school. That that makes you feel you're automatically friends for life. Who says? Who says friendship lasts forever? We'd all like it to maybe. But maybe it just wears out, like everything else – like tires, there's so much miles on the engine, you ride around on nothing but air.*

ÜBERRASCHUNGEN

INNEN. TAG. Mac und Jo Ann nach der Überraschungs-Party für Macs Sohn Cody.

Jo Ann: *You're a real magician. I am surprised.*
Mac: Well, it was a surprise party.
Did it surprise your boy?
Oh yes, not as much as it surprised the 25 cops on the beach, but . . . yeah. You wanna tell me that's a surprise?
No. Mr. Frescia said there was a possibility the police would be watching you.
Did he say why?
Yes. Do you want me to be specific?
I'd appreciate that.
He said you're a serious drug dealer and you promised to quit but that you lied and that you're still doing it.
He called me a dealer and a liar? What a bum. I guess I can't blame you.
Blame me, for what?
For telling Nick about the party. Thanks again.
I didn't tell Nick about the party. He told me. What was I supposed to do? I didn't know it was for your child's birthday. You didn't order the cake from us. I didn't even know you had *a child. I thought it was for someone named Carlos.*
Okay, just pretend like none of this ever happened.

AM STRAND (1)

AUSSEN. ABEND. Mac und Nick sprechen sich am Strand aus.

Mac: How come you tried to kick me down in my favorite restaurant? You told Jo Ann about me, didn't you?
Nick: *Yeah, I did.*
You got a reason?
I didn't want her into something that might hurt her.
Is that why you told her about Carlos? So that she could identify him if she saw him? Is that your way of making sure that she doesn't get hurt?
Okay. I fucked up. Look, Mac, I have been seeing a lot of Jo Ann lately and that obsiously affected my judgment here.
Nick, if you want to go after Carlos, go after him. Just don't use me to do it, okay?
I don't get it, Mac. A guy saves your life from a Mexican prison, so you owe him for the next twenty years, is that it? None of my business.
Exactly. By the way, you told Jo Ann about the party, didn't you?
No, Mac, you got it backwards: she told me.
Oh, then I guess she got it backwards.
That's understandable. You confronting her like that she probably got flustered, after all, she's not used to that sort of thing. She's a very traditional girl. By the way, wish Cody a happy birthday from me, will ya?

Mac und Nick trauen ihren Augen nicht

Mac und Jo Ann am Strand

MISSVERSTÄNDNISSE

AUSSEN. TAG. Jo Ann und Mac am Strand. Sie denkt, er habe sie bestechen wollen.

Mac: Holy smoke, it's you.
Jo Ann: *Yes, it is. Mr. McKussic, I don't want your money. I don't want any of it.*
How come?
What do you think you were paying for?
I don't get it? I mean, if it's not enough . . .
It's not enough. What, did you think you could buy me?
Buy you what?
There are five thousand dollars in there.
Uh . . . lower your voice, okay? I don't want anybody to think that there's something going down here. Five thousand dollars?
That's right.
I must have grabbed the hundreds. Uh . . . Well, you owe me.
What? This was a . . . a mistake?
The wrong envelope. Shaleen must have the fifties (*lacht*). She'll be pissed. Uh, what did you think . . . I was trying to buy you for five thousand dollars?
(Jo Ann guckt verlegen. Mac sieht, wie sein Sohn Cody mit dem Surfboard verunglückt. Er springt ins Wasser. Jo Ann begleitet die beiden nach Hause und bietet dem Kleinen an, etwas zu Essen holen zu lassen.)

INNEN. TAG. Mac und Jo Ann gehen ins Wohnzimmer.
Jo Ann: *Your boy lives with you?*
Mac: Depends.
On what?
On money and his mama's mood.
Don't you think you've enough of that (liquor)? *I mean, you wanna hear Cody if he wakes up and needs something, don't you? You're not gonna answer me, are you?*
I don't think you really want me to.
Yes, I do.
Okie-dokie. I'll answer any question you care to ask. How about that?
Okay.

Bet I know the first one.
Oh, what's that?
How can you feel about your boy the way you do and sell drugs?
Cocaine. It is cocaine, isn't it?
Well, it was.
But not anymore.
No.
You were out with Andy Leonard the night he was arrested.
Nick tell you that?
What? You weren't out with him?
Yeah, I was out with him.
And you weren't selling cocaine?
No, I wasn't. He was.
Then what were you doing?
I was trying to teach him how to sell it . . . you know.
You're serious.
Well, that's what it came down to. That fella Andy Leonard, he's smart enough to be a lawyer, but he's way too dumb to be a crook.
You had to be getting something?
Well, yeah. He's my lawyer.
Yes.
He's your lawyer, too. *(räuspert sich)*
Okay, so he's your lawyer and he's my lawyer. What does that do for you?
Look, I pretty much knew that, uh, you knew what I'd done for a living and, um, I wanted him to let you know that I now had a legitimate business. Naturally I didn't want him busted in the meantime.
So you thought that Andy Leonard would give you respectibility?
Yes, ma'am.
Well, what do you need it for?
You. *(Kamera fährt langsam auf Jo Ann zu)* So if I asked you out maybe you'd accept.
You don't need a lawyer for that. Dating is not a criminal activity, Mr. McKussic. I think your . . . profession has clouded your judgment here. I'm flattered and I . . . I believe you. It was awful dumb.
(kichert) Yeah.
(Jo Anne schaut lange verwirrt) *I'm . . . I'm late as hell.*

ENGAGEMENTS

INNEN. ABEND. Jo Ann und Nick.

Der Verlust der Gefühle

Tequila Sunrise

Regie und Buch: *Robert Towne.* **Kamera:** *Conrad L. Hall.* **Darsteller:** *Mel Gibson, Michelle Pfeiffer, Kurt Russell, Raul Julia, J.T. Walsh.* **Start:** *23. März.*

Dale McKussic und Nick Frescia sind Freunde, die Feinde sein müßten: Dale ist ein Drogen-Dealer, Nick ein Cop. Dale, den alle nur Mac nennen, will aus dem Geschäft aussteigen; doch auf den Geld-Transfer, der den Schlußstrich bilden soll, wartet das Drogen-Dezernat nur. Einander zu jagen, war den beiden fremd, es ist auch unnötig, weil jeder weiß, was der andere tut. Zumindest wittert jeder hinter den Aktivitäten des anderen etwas, das zum Geschäft gehört. Was also, fragt sich Nick, macht Mac (Mel Gibson) jeden Abend in einem italienischen Restaurant? Was hat die Besitzerin Jo Ann Vallenari (Michelle Pfeiffer) mit Mac zu tun? Nick (Kurt Russell) spielt den Charmeur, verführt die Frau, und prompt steht Jo Ann zwischen zwei Männern, deren Interessen und ihren eigenen. Und Mac muß an Nick vorbei, um an Jo Ann zu kommen. Nicht nur das Leben der Männer, auch ihre Freundschaft steht auf dem Spiel.

„Wer sagt, daß eine Freundschaft ewig währt?", heißt es einmal, *„jeder möchte das wohl, aber vielleicht nutzt sie sich ab wie alles andere auch, wie Reifen zum Beispiel."* Das ist der einzige Off-Kommentar in Robert Townes zweitem Spielfilm, aber dahinter steckt kein tieferer Sinn, sondern nur eine der vielen falschen Fährten des Films. Womit auch klar wird, daß TEQUILA SUNRISE zumindest ebenso viel von Täuschung und Lüge handelt wie von Freundschaft und Zuneigung.

Es wird viel geredet in diesem Film, gerade über Freundschaft. Aber den Worten ist nicht zu trauen. Sie taugen zur Verführung, doch beinahe niemand meint, was er sagt, und jeder verschweigt etwas. *„Freundschaft ist die einzige Wahl, die Du im Leben selber treffen kannst"*, schimpft der Kokain-Dealer Carlos (Raul Julia) mit seinem Kumpel Mac, als der Jo Ann ihm vorgezogen hat und Carlos sich verraten fühlt. Doch auch mit diesem Satz ist längst nicht alles gesagt – in seiner Jacke hat Carlos eine schußbereite Pistole.

Je näher sich die Leute in dieser Geschichte sind, desto mehr Intrigen und Pistolen passen zwischen sie: Macs Cousin Greg ist ein Polizei-Spitzel; der angebliche mexikanische Polizist Escalante, der Carlos identifizieren soll, ist niemand anderer als Carlos selbst. Maguire (der großartige J.T. Walsh) versucht mit allen Mitteln, seinen Kollegen Nick auszuspielen. Nick liebt Jo Ann vielleicht wirklich, aber er kann nie aus seiner Haut des Polizisten, immer lauscht er und lauert er darauf, sie benutzen zu können. Nur Mac lügt nicht, und er versucht auch nicht, irgendwem etwas einzureden, aber als Gauner glaubt ihm ohnehin niemand, und erst recht nicht, daß er nichts anderes will als Jo Anns Liebe.

Der Film geht mit dem Zuschauer um wie seine Figuren untereinander: er fintiert und irritiert, lügt und verführt. Die vielen Worte sind, auch wenn sie noch so selten ehrlich gemeint sind, kein leeres Gerede, sie sind im Gegenteil das erste Mittel zur Verführung: Robert Towne hat in den 70ern Drehbücher für Filme wie CHINATOWN und SHAMPOO geschrieben, und seine Dialoge sind von einer Schönheit und Pointiertheit, die auch im Hollywood-Kino selten geworden ist. Towne hat eine atemberaubend leise Tonlage gefunden, fern jeder aufgesetzten Sprach-„action": selbst die härtesten Beschuldigungen und Wahrheiten werden in aller Ruhe ausgesprochen. *„Mister McKussic, it seems, has been engaged in his business for purely romantic reasons while it seems that you've been engaged in romance for purely business reasons"*, wirft Jo Ann dem entlarvten Nick an den Kopf, als sie begreift, daß er sie nur ausnutzt, und fügt hinzu: *„You wanna fuck your friend? Fuck him, not me."*

Der ruhige Tonfall ist der zweite Weg zur Verführung. Er gibt den Darstellern Zeit für eine größere mimische Ausdrucksmöglichkeit. So werden die Blicke zum einzigen, dem man vertrauen darf. *„You don't loose sight of the racts, not unless you're nuts. You loose sight of your feelings"*, klagt Nick. Es sind nicht so sehr die Worte, das Reden und Zuhören, was verletzt, sondern das Schauen. *„Come on, it didn't hurt that bad"*, sagt Mac zu Jo Ann, *„just lookin' at you hurts more."*

Towne und sein Kameramann Conrad L. Hall vermeiden es, von den Schauspielern abzulenken. Sie bleiben in Augenhöhe und schenken den Akteuren ihre ganze Konzentration. Mit überwältigendem Erfolg. Mel Gibson erreicht wie schon in LETHAL WEAPON eine Selbstverständlichkeit, die über die Figur hinausgeht. Je weniger er tut, je öfter er einfach nur schaut, desto beeindruckender ist er. Seit den Tagen von Gary Cooper hat im Kino kaum jemand mehr aus so wenig äußerlicher Aktion so Wirkung erzielt. Michelle Pfeiffer, die Haare blond, glatt und schulterlang, ist ein einziger kalifornischer Traum, mit großen weiten Augen, die die Welt aufsaugen, in Kostümen (Julie Weiss), die das Fließende ihrer Bewegungen und ihre *„kristalline Schönheit"* (Pauline Kael) unauffällig, aber nachdrücklich betonen. Kurt Russell hat den undankbarsten Part, den des schmierigen Cops, aber er macht das Beste daraus: Die Augenlider sind schwer wie immer, und seine Lippen *„kleben auf den Zähnen"*; die Haare hat er naß nach hinten gekämmt, was ihn glatt, aber wegen seiner kantigen Gesichtszüge gleichzeitig hart erscheinen läßt.

TEQUILA SUNRISE braucht Russells Hinterhältigkeit und seine Undurchsichtigkeit genauso wie Gibsons stilles Begehren und Michelle Pfeiffers Verletzlichkeit. Es sind ungewöhnliche Eigenschaften für Figuren eines romantischen Krimis. Berechenbar zu sein, das ist die größte Angst von Dale McKussic und wohl auch von Robert Towne. TEQUILA SUNRISE hat in seinem strengen Genre-Rahmen unglaubliche Überraschungen zu bieten. *Milan Pavlović*

„Ein Gesicht im Liebesakt mit der Kamera"

Jo Ann: *Don't you have to get back to your party?*
Nick: In a minute. *(geht ihr hinterher)* Is there something wrong?
You were asking me about Mr. McKussic. What did you want to know?
I was asking about *you*, Jo Ann. And I wanted to know why *you* saw him.
I thought he owed me an explanation.
And did you get it?
Oh, yeah. Would you like to hear it?
I'm not sure.
Mr. McKussic, it seems, has been engaged in business for purely romantic reasons, while you, it seems, have been engaged in romance for purely business reasons.
I'm not sure I understand that.
A little vague for you?
A little.
Then let me spell it out. You wanna fuck your friend? Fuck him, not me!

JO ANNS TRÄNE

INNEN. TAG. Nick und Jo Ann am folgenden Mittag im Restaurant. Nick kommt herein, steht am anderen Ende der Theke.

Nick: I didn't know you. I didn't know your relationship with Mac. I only knew he was hiding something. Turned out to be his feelings. But you're so smooth, I figured you were hiding something, too.
Jo Ann: *How could you tell? You lie to me about Mac, you lie to Mac about me, you lie to the judge about everbody. Sooner or later you have to lose sight of the facts, don't you?*
No. You don't lose sight of the facts. Not unless you're nuts. You just . . . You lose sight of your feelings. Mac knows how he feels. He's crazy about you and he doesn't want to get caught! For a crook, it's crystal clear. On the other hand, for a cop it's confusing. Mac's my friend and I like him. Maguire's my associate and I hate him. I probably have to bust my friend if I'm gonna do my job and I hate that. But I hate drug dealers and somebody's gotta get rid of Carlos. How do I do that? With my powers of deduction, I walk into your restaurant, take one look at you and realize, no matter how good the food is, Mac's not here to eat. He's in love. And then I have to wonder if you're not as good about concealing your feelings as you are at taking care of your customers. I know you're not in the drug business, but maybe you've got guilty knowledge that can help me do my job. So I chekked you out. *(Jo Ann blickt kurz hoch.)* You've had, as near as I can tell, three affairs in the last seven years. One with a lifeguard, who was more a high school buddy than anything else, the other . . . painter from Venice, who did some frescos for your restaurant, and the third a married man, where you broke off the relationship almost immediately. So you're not exactly wild and crazy in this area. So I figured if you're willing to get involved with me, you're probably not involved with Mac. But given his interest in you, you're as likely to find out what's going on in his life as anybody. *(Eine Träne rinnt über Jo Anns Backe.)* Now what I didn't figure is that you're not like me. You're honest and kind and principled. *(Nick sitzt jetzt neben ihr.)* Suddenly I'm ashamed. You're the most beautiful thing I've ever seen, and I'm nuts about you. Now I've only got one question and it's not about Mac. I don't want to know what you know about Mac. Man, I just want to see you tonight. Will you? See me?
(erleichtert) *So what else do you know about me, Nick? Hm?* (In dem Moment, in dem Nick ansetzt, klingelt das Telefon. Jo Ann geht, milde fluchend, an den Apparat am anderen Ende der Theke und spricht von Nick abgewandt in den Hörer.) *Vallenari's . . . good morning. Uh, no, I do too know who this is.* (immer leiser) *How did you get my number? I'm really surprised, you'd be left alone all morning without supervision . . . I don't believe you.* (Nick hat sich ihr von hinten genähert. Als Jo Ann sich überrascht umdreht, zeigt er ihr an, er habe nur ein Streichholz holen wollen. Jo Ann lächelt, aber dann sieht sie, daß Nick am anderen Ende der Theke, unter seiner Sonnenbrille, ein ganzes Päckchen Hölzer hat. Während sie weiterredet, gefriert ihr Blick.) *Okay. Well, I'll see what I can do. I'll be over as soon as I can. Bye.* (Jo Ann legt auf. Die Streichholzpackung unter der Sonnenbrille ist verschwunden. Jo lächelt Nick bemüht an.)
So do you think there's a chance?
Of what?
Of seeing you tonight.
Let's play it by ear. Call me later.

THANKS, SLICK

INNEN. ABEND. Jo Ann ist bei Mac, hat seinen Sohn verpflegt. Mac kehrt nach Hause zurück. Sie will gerade weg.

Mac: When was the last time you saw Nick Frescia?
Jo Ann: *This morning.*
Oh, I didn't realize you're already serving for breakfast. When are you going to see him again?
I can't answer that.
That's right. You don't talk about your customers?
Especially not after I slept with them. If you wanna know more about Nick, you'll have to talk to him.
(sie verläßt das Zimmer und geht zur Haustür)
(ruft ihr hinterher) He'll tell me to talk to you.

Die Vorstellung eines Lächelns: Michelle Pfeiffer mit Kurt Russell und Robert Towne im Restaurant

Thanks for that bullshit, slick.
(kommt aufgebracht zurück) *Did you call me slick?*
I won't say.
Okay, ask me anything.
Anything?
Anything you want to know about me, Mr. McKussic.
You mind not calling me Mr. McKussic?
I'll call you anything you want. But on the contrary to what everyone seems to think about me, I'm not real good at undercover work: I don't know your first name.
It's Dale, but don't call me that, either.
Then don't call me slick

AUSSEN. ABEND. Etwas später. Die beiden sitzen am Garten-Pool.

Jo Ann: *I think you're a legitimate business man.*
Mac: I hope so. If this thing doesn't work, I'm a crook forever.
Why haven't you gotten out of it before?
That's a lot tougher to quit than you'd think.
Just say no.
Nobody wants me to quit, you know: "Don't quit, don't get caught, stay on stop, long enough or I'll knock you off". That's the motto all around here, nobody wants me to quit. The cops want to bust me, Columbians want my connections, my wife, she wants my money. I haven't even mentioned my customers, you know they don't want me to quit.
This is completely paranoid.
Hey, I'm just talking, I'm not trying to convince you of a god damn thing. I'm maybe paranoid, but then again, nobody wants me to quit. *(Er steht auf, sie hält ihn zurück.)*
I'm sorry, I was joking. I didn't mean to hurt you.
Ah, come on, it didn't hurt that bad. Just looking at you hurts more.

LETZTE LÜGEN

AUSSEN. NACHT. Carlos und Mac am Pier 17.

Carlos: *You son of a bitch. How could you do this? Friendship is the only choice in life you can make that's yours. You can't chose your family. God damn it, I had to face that. And no man should be judged for whatever direction his dick goes. That's like blaming a compass for pointing north. Friendship is all we have. We chose each other. How could you fuck it up? How could you make us look so bad?*
Mac: Welcome on board. *(reicht ihm die Pistole)* Careful, it's loaded.
Keep it as a souvenir. You're going to spend the rest of your life in jail, and I'm not going to take care of you, I'll be in a Mexican jail.
She's never going to testify.
How can you say that?
I'm her husband, so she can't testify against you.
She'll marry you? She said that? Under the circumstances she would've said anything. She would have fucked a snake. Be serious.
I am serious. *(Carlos guckt ihn lange an.)* Don't you even wanna check the loot?
When it comes to money, buddy, I trust you. So how we gonna do this?
I don't feel like unload 15 million dollars. What do you say: Let's just swap boats.
That's not exactly fair. Yours is a nice boat.
The hell with it.
So this is it?! I hope she's worth it. And I hope she keeps her mouth shut. (Er will die Maschine starten, aber Mac hält ihn zurück.)
No, don't, hold it. The thing would blow sky high. I'm sorry, I hated like hell having to do that. But I didn't want to have her hurt. Look at it this way: We both would have gone.
You love her that much?
Well . . . Yeah. *(Mac repariert den präparierten Schlauch, steht mit dem Rücken zu Carlos, der eine Pistole zückt.)*
When I first heard that, I thought you had worked on the tank stone.
I thought of that. But that's a little too hard to control. The ignition system is best. You knew?
I know you, buddy. (Er zielt auf Mac, der greift wissend nach hinten.)
Could you hand me . . .? *(Greift die Pistole, es kommt zu einem Handgemenge, bis sich ein Schuß löst.)*
Oh, look at that! You shot me.
So what, you shot me. You went too far. Because you're my friend that doesn't mean you can kill anybody you want.
Can you stop talking, it's making me sick.

AM STRAND (2)

AUSSEN. TAG. Am Strand. Jo Ann unten am Strand. Nick spricht über einen Walkie-Talkie mit dem Küsten-Wachmann, der sowohl mit Nick als auch mit Mac befreundet ist. Er hat gerade Mac von seinem Boot aus ins Wasser gelassen, Jo Ann umarmt Mac im Wasser.

Nick: *How's our friend?*
Patrolman: Fine. Aside from concussions, powder burns and being generally pissed off. *(Jo Ann und Mac umarmen sich)*
Did my name come up?
Repeatedly.
Well, they're probably talking about me right now.
(Jo Ann und Mac küssen sich. Das Bild friert ein. Abblende. Ende.)

Die Aufrüstung für die Vollkommenheit

Gefährliche Liebschaften

Regie: *Stephen Frears.* **Buch:** *Christopher Hampton (nach seiner Bühnenadaption von Choderlos de Laclos' „Les Liaisons Dangereuses").* **Kamera:** *Philippe Rousselot.* **Darsteller:** *Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer; Swoosie Kurtz, Uma Thurman.* **Start:** *13. April.*

Salonunterhaltung 1782, in der Abenddämmerung des Ancien Régime. Bald werden die Verhältnisse zu tanzen anfangen, noch stehen sie auf dem Kopf: die Sängerin ist ein Kastrat, die Damen und Herren der Gesellschaft sind die wahren Virtuosen. Ihre Kunst ist die Verstellung, ihr Lebensziel die Ersetzung der Natur durch Raffinement, ihre Philosophie ist der Genuß. Sie sind Minimalisten von monströser Selbstbeherrschung. Ihr Grundvokabular ist das Neigen, Wenden, Senken des Kopfs, ihre Blicke sind sprechender als ihre geschliffene Sprache. Kaltblütige Reptile sind es, die den Salon beherrschen, wie der Vicomte de Valmont, berufsmäßiger Verführer, und die Marquise de Merteuil, die Königin der Intrige, die sich rühmt, in den Zeiten ihrer Selbsterziehung, als 15jährige Gesellschafts-Debütantin, sich in Gleichmut geübt zu haben, indem sie bei Tisch die Gabel in ihre Hand stieß – und lächelte.

DANGEROUS LIAISONS – „Gefährliche Liebschaften" – „Les Liaisons Dangereuses". Das alte Europa, mit amerikanischem Geld und amerikanischen Stars nachinszeniert von einem Briten, Stephen Frears, nach Christopher Hamptons Bühnenadaption des französischen Romanklassikers von Choderlos de Laclos. Die Brüche sind entscheidend, die Übersetzungen von einer Kultur in die andere, sie verhindern, daß eine sich durchsetzt mit ihrem Stilwillen. So dominiert das Spiel, das im Zentrum steht.

Wie eine Theatervorstellung ist der Film aufgebaut. Ein Leben, das aus Inszenierung besteht, wird als Schauspiel ausgestellt und zugleich entlarvt mit Mitteln der Form. Als sei dies ganze hedonistisch laszive Spätrokoko überhaupt nur fürs Kino erfunden worden. Glenn Close in der Krinoline, wie man sie schnürt, ausstopft, ihr Dekolletée kaschiert, und John Malkovich, mit der Pudermaske vor dem Gesicht, die er abnimmt für einen triumphierenden Blick in die Kamera, die seine Gestalt hinunterfährt, vom goldbetreßten Rock über den Degenknauf bis zu den Schuhschnallen: Das Zeremoniell der täglichen Aufrüstung, für die Vollkommenheit, für den Kampf, steht am Anfang der Vorstellung. So wie das aussieht bei Frears, wird der Mensch zur Marionette, um seine Perfektion zu erlangen.

Am Ende steht der Sturz der Primadonna, ihre öffentliche Demütigung, ihre Resignation am Schminktisch. Glenn Close macht daraus ihren schauspielerischen Triumph: wenn sie steinernen Gesichts aus ihrer Theaterloge getrieben wird von den Schmährufen der Gesellschaft, wenn sie dabei sekundenlang strauchelt, sich fängt, und wenn sie dann vor dem Spiegel sitzt, mit Tüchern die Schminke vom Gesicht reibt, als wolle sie die Haut gleich mit abziehen. Laclos verpaßte ihr die Blattern, zusätzlich zum verlorenen Rechtsstreit, um ihren Ruin zu besiegeln. Glenn Close braucht, nach Hamptons Drehbuch, nur wenige Minuten, um zu zeigen, daß das Kino anders erzählen muß, um der Geschichte treu zu bleiben.

Zuletzt läßt Frears die Formen zusammenbrechen unter dem Ansturm des Gefühls, das vorrückt wie ein revolutionäres Fanal. Einen Aderlaß beim – bürgerlichen – Unschuldslamm, Madame de Tourvel, und das tödliche Duell ihres gräflichen Verführers Valmont, verschränkt Frears in Parallelmontage so ineinander, als wolle er beider Blut vermischen, für die Egalité. Wenn sich dann das Blut in den Schnee brennt, zeigt sich auch, daß all die inszenierte Makellosigkeit zuvor nur Leblosigkeit war.

Die Intrige zieht der Geschichte die falschen Böden ein. Täuschung, Verführung, Verrat, darum geht es; und am Ende sind die Gewinner doch nicht die Sieger des Spiels: Valmont, die Kreatur der Marquise, der das Spiel nur aus Eitelkeit betreibt; und die Merteuil, die auf die Männer zielt und die Frauen trifft, und für die das Wörtchen Grausamkeit den edelsten Klang hat, womit sie klarmacht, daß die Ära des schneidenden Laclos von der des eleganten Marivaux zwar nur wenige, aber entscheidende Jahre entfernt ist.

Die Räume der Inszenierung sind wie Bühnenbilder, intime und grandiose. Selbst die Natur ist geformte Kulisse. Treppen, Aufgänge brechen die horizontale Statik immer wieder auf in die beunruhigende Vertikale. Dinge, Requisiten bestimmen den Lauf der Handlung – Schlüssel, ein Bündel Briefe, das sich mit Leben vollsaugt, und zuletzt mit Blut.

Von der distanzierenden Ebene der Brieferzählung ist die expressive Liebesszene nur ein paar Atemzüge weit entfernt. Frears ist ein Agent der Geschwindigkeit im Kino. Das macht ihn zum Gegenspieler von Peter Greenaway, dessen Bilder beständig nach tableauhafter Erstarrung zu verlangen scheinen. Das Kino, hat Godard gesagt, sei die Fortsetzung dessen, was die Musik einmal war. Es repräsentiert im Vorhinein, zeigt die Gefühle und die Krankheiten, noch bevor sie ausgebrochen sind. Bei Frears künden sich die Ereignisse als Schattenspiel auf der Leinwand an, seine Bilder scheinen beständig im Aufbruch, sie haben etwas Drängendes, was mit der langen Fernseharbeit zu tun haben mag. Frears bevorzugt kurze Szenen und planmäßige Irritationen der Zeit- und Raumeinheit mit Zwischenschnitten und Parallelmontagen – in DANGEROUS LIAISONS hat er sie diszipliniert wie nie zuvor zu weiträumigen Sequenzen gebündelt.

Die Kunst der Übergänge, darauf vor allem kommt es an. Die rhythmisch ausgefeilte Montage und die Kameraführung schaffen fließende Übergänge, quer durch die Räume und Zeiten der Erzählung. Der Wechsel des Lichts definiert

Der Verlust der Tugend

die Gefühle, so daß der heftige Regen, der den Vicomte und Madame de Tourvel am gemeinsamen Spaziergang hinderte, weniger wichtig ist als das bläulich unwirkliche Licht dieses gewittrigen Nachmittags, als einzig angemessener Vorbedingung für das erste Liebesgeständnis einer tugendhaften, verheirateten Frau.
Worte und Gesten sind trügerisch, Gesichter sind Masken. Darum rückt die Kamera ganz nah an sie heran. Die Großaufnahme, das ist in diesem Film der Blick auf die wahren Schlachtfelder. Er zeigt die Schläge auf die Opfer und die blitzenden Waffen der Täter, Philippe Rousselot filmt Gesichter so minutiös wie Landschaften oder wie Naturschauspiele. Die Beherrschtheit von Glenn Close wie ein prächtiges Eismeer. Den mokanten Malkovitch wie ein schlaues, eitles Tier. Nur der Unschuld kann man direkt unter die Haut sehen, auf die pochenden Schläfenadern. Und das Feuchte in den Augen von Michelle Pfeiffer ist nichts anderes als die Transpiration ihrer Seele. Ein Gesicht im Liebesakt mit der Kamera.
Liebe und Tod, Liebestod. Die Kinofilme von Stephen Frears bringen von THE HIT bis zu PRICK UP YOUR EARS die beiden elementaren Treibstoffe für Kinogeschichten so nah zusammen, daß eines vom anderen nicht mehr zu unterscheiden ist. Liebe, die den Tod will. Tod, der Eros ist. Selbst die Merteuil verfällt dem Gesetz, ihre ganzen mörderischen Umtriebe werden nichtig in dem Moment, wo sie Valmont verliert. „Gefährliche" Liaisons, das sind in diesem Film immer nur die des wahren Gefühls, weil sie die Vereinbarungen stören. Liebe, erotisches Begehren, das ist bei Frears stets der Anfang von Aufstand. „Für mich ist Begierde ein Gefühl, das von Wut nicht zu unterscheiden ist." schrieb vor mehr als 20 Jahren der Dramatiker Joe Orton, den Frears in PRICK UP YOUR EARS auf die Leinwand brachte. Orton, der 1967 von seinem langjährigen Liebhaber ermordet wurde, stammt aus Leicester – wie Stephen Frears, und Leicester, das ist zugleich Provinz, Spießbürgertum, Unterdrückung.
Die Revolte und das Wunder gehen in Frears-Filmen Hand in Hand. Das Wunder sozusagen als Bestätigung für den erreichten Zustand der Regellosigkeit, ein Triumphsignal, wie die Fahne aus bunten Lumpen, die zwei Frauen hoch über dem Stadtindianer-Lager in SAMMY & ROSIE GET LAID festmachen, wie ein langsamer Walzer in einem wunderbaren Waschsalon, oder wie, in PRICK UP YOUR EARS, die Erscheinung eines weißen Rolls Royce, den John Lennon schickte samt Chauffeur und Regenschirm, in der regennassen Vorstadt der Underdogs.
Das Wunder in DANGEROUS LIAISONS, das ist die Träne, die Malkovich über die Wange rinnt, wenn er daliegt wie der steinerne Glückliche Prinz bei Oscar Wilde. Sie ist das Zeichen seiner Erlösung. Die Marionette hat zu fühlen, zu lieben, zu leben begonnen, und das fordert stets den Tod als höchsten Preis. Wenn das Drama ausgestanden ist, folgt bei Frears noch der programmatische Ausblick aufs historische Happyend. Mit einem markerschütternden Schrei von Glenn Close bricht das alte Regime in die Knie. Die Türen werden aufgerissen, für die Morgenluft der Revolution.

Brigitte Desalm

Einer wirft . . .

. . . einer fängt . . .

Annies Männer

Regie und Buch: *Ron Shelton.* **Darsteller:** *Kevin Costner, Susan Sarandon, Tim Robbins,* **Start:** *30. März*

Baseball hat klare Regeln und ist dennoch ein Spiel ohne Grenzen. Ziel ist es, den Ball so weit wie möglich aus dem Feld hinauszubefördern. Wo europäische Ballsportarten aufhören, im Aus, da beginnen die amerikanischen Phänomene Baseball und Football erst zu zählen.
Einer wirft, einer schlägt und einer fängt. Baseball zu denken ist traumhaft leicht. Ron Sheltons Film BULL DURHAM spielt in der *Minor League,* der 2. Liga des Baseball, und zeigt, wie schwer es ist, diesen Sport zu spielen. Denn es gibt das feste Schema für das Spiel und nicht allzu viele Varianten, es zu durchbrechen. Nur mit einem guten Wurf kann man verhindern, daß der Gegner den Ball schlägt. Also gilt es, jeden Wurf gut zu überdenken. Aber zuviel Denken, das zeigt Sheltons Film auch, führt im Sport leicht zur Verkrampfung. Konzentration und Entspannung sind das Ideal.
Nichts davon zeichnet Ebby Calvin LaLoosh aus. Der Junge ist Werfer, und er hat einen goldenen Arm, aber ein verwirrtes Hirn. Crash Davis, ein Senior unter den Minors, soll ihn coachen: er wirft Calvin die Ideen zu, Calvin ihm die Bälle. Und Annie Savoy, die jede Saison einen Spieler unter ihre Fittiche nimmt, wählt Calvin (Tim Robbins) aus, um ihn die schönen und wichtigen Dinge des Lebens zu lehren. Calvin hat es auch nötig. Wenn Annie von der Quantenlehre spricht, schaut er verwirrt und fragt, ob denn jetzt jemand mit irgendwem ins Bett ginge. Und als Annie (Susan Sarandon) von Walt Whitman erzählt, fragt Calvin, für welches Team der denn spiele. Sie fesselt ihn ans Bett, liest ihm eine Nacht lang Whitman vor und tauft ihn Nuke.
Crash (Kevin Costner) und Annie wollen einander, gestehen es sich aber nicht ein. Sie wählen einen Umweg und machen Nuke zu einem besseren Spieler, befreien ihn, jeder auf seine Weise, von der Last unnötiger Gedanken, damit er unbeschwert aufspielen kann. Baseball hat viel mit Glauben zu tun, also mit Metaphysik und Religion. Und mit Sex. Der Geist trainiert den Körper und umgekehrt.
So direkt, wie Nacherzählungen es glauben machen müssen, ist dieser Film nicht. Er hält sich nicht mit Ergebnissen auf, und an Statistiken ist er desinteressiert. Ron Shelton sucht keinen Glanz, nichts in BULL DURHAM strahlt und funkelt wie in Barry Levinsons THE NATURAL. Und vor die Wahl gestellt, ob er das Mythische im Banalen suchen soll (wie Levinson) oder umgekehrt, entschied Shelton sich für das Alltägliche im Erhabenen. Der Alltag ist grau, die Bilder sind dreckig; die Stadien sind klein und die Spiele nicht so wichtig.
Shelton, von dem auch das Drehbuch stammt, interessiert sich weniger für das Ziel als für den Weg ohne Ende. Crash stellt einen neuen Homerun-Rekord für die *Minor League* auf, aber das führt ihn nicht weiter. Einmal sagt Crash, er wolle für einen Moment lang nichts über Baseball hören, sondern einfach nur leben. Eine europäische Haltung in einem ur-amerikanischen Film. So seltsam und unberechenbar ist der ganze Film. Er genügt sich selbst, ganz wie Kevin Costner, der mit seinem minimalistischen Spiel überirdische Bilder weckt. Vielleicht ist die Entdeckung von Baseball für das Kino (der nächste Baseball-Film MAJOR LEAGUE ist schon mit großem Erfolg angelaufen) und die Kritik nur eine Mode ohne Zukunft. Aber Baseball selber, das wußte schon Walt Whitman, *„wird sich zu seiner Zeit als hinreichend erweisen, es kann nicht fehlen".*

Milan Pavlović

. . . und eine schaut zu

Ein verbitterter Blick zurück: Charlotte Gainsbourg

Die kleine Diebin

La Petite voleuse, *Frankreich 1988.* **Regie:** *Claude Miller.* **Buch:** *Claude Miller, Luc Béraud, Annie Miller (nach einem Originalstoff von François Truffaut und Claude de Givray).* **Darsteller:** *Charlotte Gainsbourg, Didier Bezace, Simon de La Brosse, Raoul Billerey.* **Start:** *4. Mai.*

Eine Feststellung ohne Bitterkeit: LA PETITE VOLEUSE, der François Truffauts 22. Spielfilm werden sollte, ist nun Claude Millers sechster. Rund dreißig Seiten umfaßte das Originaldrehbuch (vermutlich eher eine Art Treatment), das Truffaut 1983 gemeinsam mit Claude de Givray verfaßt hatte und das er 1984, kurz vor seinem Tod, dem Produzenten und Regisseur Claude Berri anvertraute. Berri wiederum holte sich als Regisseur für LA PETITE VOLEUSE Claude Miller. Eine naheliegende Wahl, denn Miller – zwischen 1968 und 1975 Produktionsleiter bei sieben Truffaut-Filmen – hat als Regisseur von UNSER WEG IST DER BESTE und L'EFFRONTÉE (Das freche Mädchen) gezeigt, daß er mit Kindern und Jugendlichen vor der Kamera etwas anzufangen weiß. (Augenfällig außerdem die Verwandtschaft zwischen Millers DER SÜSSE WAHN und Truffauts LA FEMME D'A COTÉ sowie zwischen Millers DAS AUGE und Truffauts DIE BRAUT TRUG SCHWARZ).

Aber geht das überhaupt? Darf ein Regisseur das Drehbuch eines anderen Regisseurs (verstorben oder nicht) verfilmen, und ist es dann noch sein Film? Und kann jemand, der so einen Film sieht, sich daran ebenso erfreuen, als sei's ein neues Werk von diesem und nicht von jenem? Man sieht: LA PETITE VOLEUSE wirft die Probleme auf, um die sich bei Konchalovskys RUNAWAY TRAIN – nach einem Treatment von Kurosawa – kein Mensch so recht gekümmert hatte.

Alles wäre so einfach, hätte Miller ein Machwerk abgeliefert, ein billiges Plagiat, die vielleicht bemühte, aber mißlungene Kopie eines Truffaut-Films! Die Theorien wären intakt, die Toten tot geblieben. So aber spürt der Betrachter, kaum daß der Film begonnen hätte, bereits den Boden unter seinen Füßen zittern. Es ist, als begegne man dem Geist eines geliebten Verstorbenen – und das schmerzt erst einmal, ehe es freudig erregt, es schmerzt entsetzlich.

Okkultistische Termini kommen schnell, wenn es um Truffaut geht. Oft genug hat er betont, er lebe eigentlich in der falschen Zeit; sechs Jahre vor seinem frühen Tod inszenierte er in DAS GRÜNE ZIMMER sich selbst in einem Film über Totenkult; so, wie er jeden Brief, den er jemals schrieb oder erhielt, säuberlichst ablegte, schien er fast damit zu rechnen, daß sie posthum in Buchform veröffentlicht werden würden. Und weshalb hätte er Claude Berri die Drehbücher zu DIE KLEINE DIEBIN und L'AGENCE MAGIC geben sollen, wenn nicht zu dem Zweck, daß sie doch noch verfilmt werden mögen?

Deshalb bin ich sicher, Truffauts Antwort auf die oben gestellten Fragen wäre gewesen: Man darf. Es ist ja auch nicht das erste Mal, das ein anderer einen Truffaut-Stoff verfilmt – wobei ich weniger an AUSSER ATEM denke als an MATA-HARI, AGENT H. 21 (Regie: Jean-Louis Richard, Buch: Richard und Truffaut, Dialoge: Truffaut, Koproduktion: Truffaut) mit Jeanne Moreau und Jean-Louis Trintignant: Dieser Film aus dem Jahre 1964, in der gesamten Truffaut-Literatur (außer in seiner *„Corréspondance"*) bislang standhaft ignoriert, sollte dem Oeuvre dieses Filmemachers endlich in verdientem Maße zugerechnet werden. Kein Film von Truffaut, aber zweifellos ein Truffaut-Film: Das gilt nun auch für LA PETITE VOLEUSE.

*

Janine Castang ist die Rolle, auf die Charlotte Gainsbourg die 17 Jahre ihres Lebens gewartet hat, so wie diese Rolle seit 30 Jahren auf Charlotte Gainsbourg gewartet hat – seit nämlich Truffaut diese kleine Diebin als (später wieder verworfenes) weibliches Pendant zu Antoine Doinel für seinen ersten Spielfilm SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN erfand. In Truffauts *„Corréspondance"* wird ein Film mit dem Titel DIE KLEINE DIEBIN erstmals 1964 in einem Brief an Helen Scott (die Dolmetscherin bei Truffauts Hitchcock-Gesprächen) erwähnt, und zwar in einer Liste von Projekten an zweiter Stelle nach DER WOLFSJUNGE. Truffaut ein Jahr später an Helen Scott: *„Heute ist mir mein Herz etwas schwer, denn ich habe meine erste Geliebte wiedergesehen, ein Mädchen, mit dem ich 1948 zusammengelebt habe. (...) Sie war im Gefängnis, ist Mutter von drei Kindern und hat alles mögliche ausprobiert, auch den Strich. Sie lebt in Marseille. Im Oktober werde ich sie wieder besuchen und ein Tonbandgerät mitnehmen, um Material zu sammeln für mein Drehbuch zu* DIE KLEINE DIEBIN." Truffaut als Soziologe? Ursprünglich hatte er vor, die Rolle des Soziologen in EIN SCHÖNES MÄDCHEN WIE ICH, der im Gefängnis Tonbandinterviews mit Camille Bliss macht, selbst zu verkörpern, und jener Brief ist die Erklärung dafür. Die Verwandtschaft zwischen Camille Bliss und Janine Castang ist offenkundig.

*

Ich habe mit Claude Miller über die Hypothek gesprochen, die es darstellt, den Stoff zu realisieren, der Truffauts nächster Film werden sollte. Seine Antwort klang mir damals – ich hatte DIE KLEINE DIEBIN noch nicht gesehen – etwas sorglos und vollmundig: Er habe, so Miller, die dreißig Seiten des Treatments betrachtet wie eine Literaturvorlage, die es zu adaptieren galt, wobei es wesentlich angenehmer sei, eine Kurzgeschichte in ein Drehbuch zu verwandeln als einen dicken Roman; natürlich habe er sich beim Drehen laufend unwillkürlich die Frage gestellt, wie Truffaut diese oder jene Szene aufgelöst hätte, doch sei dies nichts Neues für ihn gewesen – das

sei ihm bei seinen früheren Filmen genauso gegangen. Aber der fertige Film gibt Miller recht: Betrachtet man LA PETITE VOLEUSE wie eine Literaturverfilmung, so kann man sagen, daß sie dem Autor Truffaut so gerecht wird wie, sagen wir, JULES UND JIM dem Autor Roché gerecht wurde. Und was die Auflösung einzelner Sequenzen und Szenen betrifft, so beweist Miller, daß er seinen Truffaut ebenso verinnerlicht hat wie der seinen Hitchcock, seinen Renoir und seinen Lubitsch.

*

Greifen wir – ziemlich willkürlich– vier Sequenzen heraus, um dies zu verdeutlichen: 1) Janine macht nach der Schule die Stadt unsicher; 2) Janines erste Begegnung mit Michel Davenne; 3) wie Janine ihre Unschuld verliert und dies Michel mitteilt; 4) wie Michel erfährt, daß Janine noch einen anderen Liebhaber hat. Allen Sequenzen ist übrigens gemein, daß sie praktisch ohne Dialog auskommen: Erzählt wird allein in Bildern, über Blicke und indem mit der Komplizenschaft des Zuschauers gerechnet wird.

1: Janine verschwindet kurz in einer öffentlichen Toilette, vertauscht Sandalen gegen Stöckelschuhe, Schulmappe gegen Handtasche und kommt als „Dame" wieder auf die Straße, in ihrem Blick: Was kostet die Welt? Im Rhythmus eines fröhlichen Schlagers von 1950 (*„Chanteville"*) montiert Miller kurze Einstellungen von Reklametafeln, Neonschildern und Kinofassaden. Janine betrachtet die Aushangfotos zu einem Françoise-Arnoul-Film im Schaukasten des „Modern-Cinéma" und vergleicht ihre zarte Oberweite mit der des Filmstars. Dann beobachtet sie einen GI, der schräg gegenüber mit einem Mädchen in einem Hotel verschwindet. Aus dem Auto des Soldaten stiebitzt sie eine Stange Zigaretten, steckt ein paar Schachteln in ihre Handtasche und stopft den Rest in ein Kellerloch. Als nächstes betritt sie das Modegeschäft „Folies de Paris" und stiehlt dort ein seidenes Wäschestück. Ende der Sequenz. In zwei Minuten haben wir Janine, ihre Träume, ihre Laster, ihre Stadt, ihre Zeit kennengelernt: Kino pur.
2: Janine betritt ein Kino (während der gesamten Sequenz hört man romantische Filmmusik), setzt sich in eine freie Reihe. Zwei Jungen in ihrem Alter erscheinen, einer setzt sich neben sie und legt forsch den Arm um ihre Schulter, der andere nimmt grinsend hinter ihr Platz. Janine steht auf, geht nach rechts (die Kamera fährt mit), entdeckt einen Mann und eine Frau, die sie für ein Ehepaar hält, und setzt sich neben den Mann (Michel). Die Frau sieht auf die Uhr, erhebt sich und geht hinaus – sie und der Mann kannten sich gar nicht. Zwischenschnitt auf die Projektionsfenster. Die folgende Einstellung beginnt wieder mit den beiden Jungen, die gelangweilt auf die Leinwand *(off)* blicken; der Film ist zu Ende, die Leute beginnen aufzustehen; eine neuerliche Kamerafahrt nach rechts endet bei Janine, die eingeschlafen ist und deren Kopf an Michels Schulter gesackt ist. Michel ist die Situation peinlich. Während sie gemeinsam das Kino verlassen, lädt Michel Janine zu einem Kaffee ein. Ende der Sequenz. Claude Miller: *„Das Kino ist der Ort, an dem man potentielle Liebhaber trifft."*

3: Michel hat Janine zu verstehen gegeben, daß er nicht der erste Mann in ihrem Leben sein will. Eines nachmittags ist Janine im Haus der Longuets, wo sie als Dienstmädchen arbeitet, allein mit einem jungen Handwerker, mit dem sie verstohlene Blicke tauscht. Beim Bettenmachen fegt Janine – versehentlich? – ein paar Figuren vom Tischchen. Der junge Mann ist sofort bei ihr, um ihr aufheben zu helfen. In Großaufnahme schließt sich seine Hand um ihr Handgelenk. Janine und der Handwerker lächeln sich an. Schnitt. Groß ein paar Zeilen aus einem Schundroman: *„Ich bin keine J... mehr, gestand sie ihm unter Tränen. Sie war verzweifelt, verspürte aber gleichzeitig ein wahnsinniges Glücksgefühl."* Janine, die bei Kerzenlicht gelesen hat, legt das Buch auf ihr Nachttischchen und bläst die Kerze aus. Schnitt. Lauter schöne Victor-Hugo-Ausgaben in einem Bücherregal. Janines Hand zieht einen Band heraus, befreit das Buch von seinem Schutzumschlag, läßt es in ihrer Handtasche verschwinden, stellt den leeren Umschlag zurück ins Regal und verläßt den Buchladen. Schnitt. Janine schreibt auf die erste Seite des gestohlenen Hugo eine Widmung für Michel: *„Ich bin keine J... mehr. Es gibt keinen Grund mehr zu warten."* Um zu zeigen, wie Janine diesen Satz schreibt, verwendet Miller zum zwei-

ten Mal in LA PETITE VOLEUSE eine Irisblende, die Regisseure wie er oder Truffaut noch liebevoller einsetzen können als eine langsame Abblende.

4: Janine und Michel in Janines Mansarde; sie ziehen sich gerade wieder an. Janine pfeift fröhlich Mozarts „Kleine Nachtmusik", die wir als Lieblingsmelodie von Raoul, Janines neuem Freund, kennen. Es klopft. Derjenige, der Einlaß begehrt, pfeift auf der anderen Seite ebenfalls die „Kleine Nachtmusik". Michel stutzt, er begreift. Und Janine begreift, daß er begreift. (Später, wenn Janine im Erziehungsheim mit Einzelarrest bestraft wird, pfeift sie noch einmal die Melodie, und dann kann man sich vorstellen, daß sie an beide denkt: an Raoul *und* an Michel.)

*

An einer Stelle des Films spazieren Raoul und Janine Arm in Arm über einen Boulevard, bleiben stehen und küssen sich lange, während vor und hinter ihnen Passanten vorübergehen, ohne sie zu beachten. Das ist Millers Hommage an den Fotografen Robert Doisneau und dessen Bild *„Der Kuß"*. Unaufdringlich und nahtlos wie die Cocteau-, Guitry-, Renoir- und Truffaut-Zitate fügt sich die Szene ins Ganze ein. Wer die Absicht erkennt, ist ganz und gar nicht verstimmt, sondern angenehm berührt.

In dem Buch „Le Roman de François Truffaut", das die Cahiers du Cinéma unmittelbar nach Truffauts Tod herausgegeben haben, liefert Claude de Givray den Schluß des Treatments von LA PETITE VOLEUSE:

64) *Beim Frauenarzt kann Janine mittels Ultraschall oder eines anderen Verfahrens die Form des Babys in ihrem Bauch erkennen.* „Das wird ein kleiner Rabauke", *meint der Arzt.*

65) *Kinder singen* „Sur nos monts ... tout puissants ..."

Um nicht auf den schönen Schwenk von der Straße, wo die schwangere Janine in einem Bus einer ungewissen, aber nicht hoffnungslosen Zukunft entgegenfährt, aufs Meer als Schlußbild verzichten zu müssen, blendet Miller Szene 64 als Text über die Totale ein. Gleichzeitig hört man das Pfadfinderlied, das schon zu Beginn des Films unter den Wochenschauaufnahmen lag: „Mama, Papa, wie dumm: euer Kind hat nur ein Auge/ Mama, Papa, wie dumm: euer Kind hat nur einen Zahn..."

*

Unantastbare Filmstoffe gibt es nicht, allenfalls inkompetente Regisseure. Wer wagt sich endlich an Alfred Hitchcocks THE SHORT NIGHT? Warum traut sich niemand, Orson Welles' THE BIG BRASS RING zu verfilmen? Hat Claude Berri schon einen Regisseur für Truffauts L'AGENCE MAGIC im Auge? Man gerät ins Träumen. *Robert Fischer*

THEY LIVE: Wer nicht fühlen will, muß sehen

Sie leben!

Regie: *John Carpenter.* **Buch:** *Frank Armitage (Pseudonym von Carpenter).* **Darsteller:** *Roddy Piper, Keith David, Meg Foster.* **Start:** *4. Mai.*

Carpenter bleibt sich treu: Der Held ist eingeschlossen, umzingelt, die Feinde sind omnipräsent. Nur der Rahmen ist diesmal größer: Santa Fé, eine ganze Stadt, ist Ort der Handlung; und die Geschichte spielt nach der Invasion. Es geht um schleichende Evasion, um die Verbreitung des Bösen. Dementsprechend bedächtig ist die Einführung, es ist der alte Blues, und Carpenter bleibt ganz lässig. Nada, sein Held, nicht sehr groß, dafür aber um so kräftiger, beobachtet merkwürdige Vorgänge. So lange er seinen Augen traut, ist er blind. Und danach ist es zu spät. Andererseits war es wohl schon lange zu spät für die Menschen.

Um die Täuschung der Sinne geht es. Ein großes Thema und eine hübsche Idee: Die Außerirdischen sind unter uns, aber wir sehen sie nicht, weil ein Satelliten-Signal ihre häßlichen Gesichter wie unsere aussehen läßt. Mit weiteren Signalen unterwandern sie die Menschen, überall stehen Anweisungen wie „Gehorche!", „Schlafe weiter!", „Konsumiere!", „Keine eigenständigen Gedanken!" – unter den schönsten Plakatwänden, Zeitungsseiten, Fernsehbildern. Mit dem bloßen Auge sieht man es nicht, sondern fühlt es nur. Nur mit einer pechschwarzen Brille wird man sehend. Das könnte man als Metapher auffassen, so wie man die Inszenierung der Geschichte nach einer Moral absuchen könnte. Aber davon könnte man schnell Kopfschmerzen bekommen, weil Carpenter es nicht so ernst meint, wie er tut.

Die Korrumpierbarkeit des Menschen und das Ende der Erde sind für ihn bloß McGuffins, kaum der Rede wert. Carpenters Helden (und die Zuschauer) werden stets mit dem Unfaßbaren konfrontiert, und je weniger Worte darüber verloren werden, desto besser sind die Filme. In THEY LIFE wird ungleich weniger geredet als in BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA und PRINCE OF DARKNESS, viele Sachen geschehen einfach. Das macht THEY LIVE sympathisch und zum besten Carpenter-Film seit STARMAN.

Carpenter will zurück zu seinem Ausgangspunkt, den billig produzierten Filmen, die nicht alles bereden müssen, was vor sich geht, die mehr andeuten als zeigen. THEY LIVE ist eine Zwischenstufe, ein Film, der mit einem Scherz aufhört und zwischendrin immer wieder hätte mehr bieten können. Das aber läßt ihn den Filmen aus den 50ern nahekommen, als man sich noch nicht alles leisten konnte und deshalb schnell über Ungereimtheiten hinwegfegte. THEY LIVE ist kein Rückfall in, sondern ein Rückgriff auf die 50er Jahre. *Mp*

P.S.: Carpenter hat den Film rechtzeitig für die US-Wahlen im letzten Herbst fertiggeschnitten. Er hat leider nicht gefruchtet. Und der erste Film, den sich George Bush im Weißen Haus angeguckt hat, war MY STEPMOTHER IS AN ALIEN.

SEHENSWERTE PREMIEREN

„Gefährliche Liebschaften" von Stephen Frears; **„Rain Man"** von Barry Levinson; **„Tequila Sunrise"** von Robert Towne; **„Die Waffen der Frauen"** von Mike Nichols; **„Talk Radio"** von Oliver Stone; **„Die kleine Diebin"** von Claude Miller; **„Die Viererbande"** von Jacques Rivette (18.5.); **„Camille Claudel"** mit Isabelle A. (18.5.); **„Ein Leben voller Leidenschaft"** von Taylor Hackford (11.5.); **„Die Reisen des Mr. Leary"** von Lawrence Kasdan (25.5.); **„Half Moon Street"** von Bob Swaim (Juni); **„Annies Männer"** von Ron Shelton; **„Ground Zero"** von Michael Pattinson (11.5.); **„Things Change – Mehr Glück als Verstand"** von David Mamet; **„China Girl"** von Abel Ferrara (1.6.); **„Salaam Bombay!"** von Mira Nair; **„Mystic Pizza"** von Donald Petrie (1.6.); **„Madame Sousatzka"** von John Schlesinger (1.6.); **„Detroit City"** von Lewis Teague; **„Sie leben!"** von John Carpenter.

NACHSPANN

Impressum:

STEADYCAM 2/89
12. Ausgabe seit 1982

Vertrieben und verlegt von der vgs verlagsgesellschaft

Herausgeber & Redakteur: Milan Pavlović

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Michael Althen, Ulrich von Berg, Brigitte Desalm, Robert Fischer, Fritz Göttler, Hans Schifferle, Angela Schmitt-Gläser, Claudius Seidl, Friedemann Beyer, Wilfried Reichart, Uwe Wiedleroither

Layout: Jürgen Legath

Satz & Druck: FARBO Druck und Graphic Team GmbH, Köln

Anschrift des Verlags:
vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118, 5000 Köln 1, Telefon: (02 21) 21 96 41
Abonnements und Einzelheft-Bestellungen bitte nur über diese Adresse.

Anschrift der Redaktion:
STEADYCAM, Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1

Anzeigenleitung:
Frank Diedrich Verlagsservice
Hamburger Allee 45, 6000 Frankfurt 90, Telefon: (069) 70 38 36/7 07 36 57

Erscheinungsdatum: 8. 5. 1989
Preis: DM 9,–

Die Redaktion übernimmt volle Verantwortung nur für Texte, die nicht mit Namen gezeichnet sind. Die Meinung der Autoren muß nicht mit der des Redakteurs übereinstimmen.

Titelbild: Jessica Lange in EVERYBODY'S ALL-AMERICAN
Backcover: Martin Scorsese (Nr. 76)

Diese Ausgabe hätte nicht erscheinen können ohne die Hilfe von Dr. Heinz Gollhardt, Helmut Merker und Nora Campi.

Weiterer Dank gilt: S.G. (vergiß Amelia Island!), Bea Schnippenkoetter, Dieter Mendelsohn, BB, Ira Sattler, Philip Behrens, Olga P., Frank Arnold, Julika, Stefan Becht, Frank Schneekloth, Klaus-Christoph Dahm, der Familie Risch und den *borachos* des Kölner Stadt-Anzeiger.

Postvertriebsziffer: G 9813 F.
ISSN 09355332

© Mai 1989. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Fotonachweis:

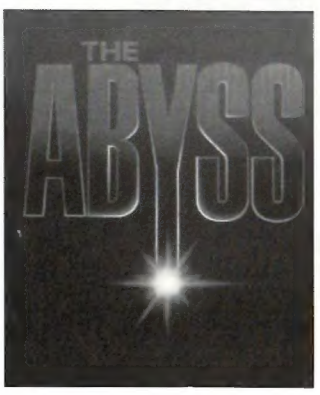
Ein Großteil der veröffentlichten Fotos, vor allem der Regisseursmotive, verdanken wir dem Archiv von Robert Fischer. Einige andere Motive stammen aus dem Archiv des Kölner Stadt-Anzeiger.
THE ABYSS: Filmecho/Fox; THE ACCIDENTAL TOURIST: Warner Bros. (WB); Adjani in Berlin: Kölner Stadt-Anzeiger; Allen Baron: Wilfried Reichart; BOUNTY: Orion (Fox); BULL DURHAM: Orion (Fox); COCKTAIL: Buena Vista (WB); DANGEROUS LIAISONS: WB; EVERYBODY'S ALL-AMERICAN: WB; HOUSEKEEPING: Columbia; Melanie Griffith in München: Peter D. Scharnagl; MARIE: Fox; NO WAY OUT: Orion (Fox); LA PETITE VOLEUSE: Sygma (Tobis); THE PICK-UP ARTIST: RCA/Columbia; THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE: Col; RUNNING ON EMPTY: Columbia; SILVERADO: Columbia; TEQUILA SUNRISE: WB; THEY LIVE: Carolco (Senator)

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 13:

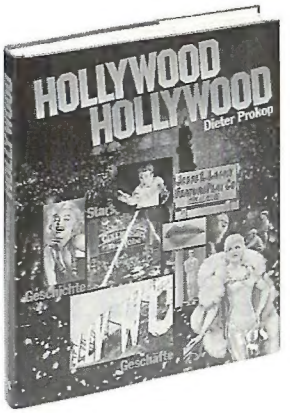
90 Regisseure für die 90er, 2. Teil
Americana III
Ein Sommer in Manhatten
Die Kinobücher 88/89

Heft Nr. 12 erscheint Mitte August 1989.



Der neue Cameron-Film

OST & WEST KOMMEN

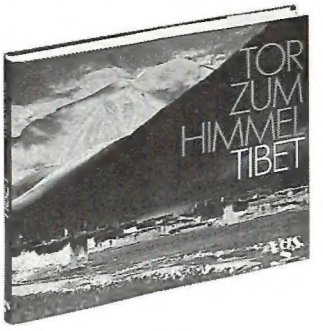


HOLLYWOOD, HOLLYWOOD

Auf 288 Seiten präsentiert Dieter Prokop mit über 480 Farb- & Schwarzweißfotos die faszinierende Geschichte Hollywoods. Gesichter, Stars & Geschäfte aus fast 100 Jahren amerikanischer Filmgeschichte werden spannend und informativ in dieser ausgefeilten Chronologie beschrieben. Großformat (245 × 300 mm), gebunden, sehr gute Ausstattung. 288 Seiten, 480 außergewöhnliche Fotos, DM 98,–.

SICH IMMER NÄHER

TIBET – TOR ZUM HIMMEL



Grandiose Landschaften und ihre Bewohner werden in atemberaubenden Panoramafotos (Jaroslav Poncar) und einem sachkundigen Text (John Keay) vorgestellt. Querformat (304 × 244 mm). Schuber. Geb., 236 Seiten, 146 farbige Fotos, 35 Panoramas bis 95 cm Breite. Subskriptionspreis: DM 128,–; ab 1. 7. 1989 DM 148,–.

Premieren 1989

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
●●●●					●●●	THE ACCIDENTAL TOURIST *(Die Reisen des Mr. Leary)* von Lawrence Kasdan
●	●	●	●	●	●	THE ACCUSED *(Angeklagt)* von Jonathan Kaplan
			●●●	●●	●●	UNE AFFAIRE DES FEMMES *(Eine Frauensache)* von Claude Chabrol
●●			●●	●●	●●	ALIEN NATION *(Spacecop – L.A. 1991)* von Graham Baker
		●●●	●			AND GOD CREATED WOMAN *(Adams kesse Rippe)* von Roger Vadim
●●●				–	●●	ANOTHER WOMAN *(Eine andere Frau)* von Woody Allen
●●●●				●●	●●●	LE BANDE DES QUATRE *(Die Viererbande)* von Jacques Rivette
†	†	†	†	†	†	BEIM NÄCHSTEN MANN WIRD ALLES ANDERS von Xaver Schwarzenberger
○●	●			○○	–	BETRAYED *(Verraten)* von Costa-Gavras
			†	○○	○○	THE BLUE IGUANA *(Der Sarg ist himmelblau)* von John Lafia
		†	†		○○	BODO von Gloria Behrens
			●●●			THE BOOST *(Der Preis des Erfolgs)* von Harold Becker
	○			●●		DER BRUCH von Frank Beyer
●●				●●	●●	BULL DURHAM *(Annies Männer)* von Ron Shelton
○					†	BURNING SECRET *(Brennendes Geheimnis)* von Andrew Birkin
●●				●	●●●	CAMILLE CLAUDEL von Bruno Nuytten
	●●●●					CHINA GIRL von Abel Ferrara
●●	○○		●●	○	●●	COCKTAIL von Roger Donaldson
				●	●	COLLISION COURSE *(Detroit City – Ein irrer Job)* von Lewis Teague
			●			A CRY IN THE DARK *(Ein Schrei in der Dunkelheit)* von Fred Schepisi
●●●●			●●●●	●●●●	●●●●	DANGEROUS LIAISONS *(Gefährliche Liebschaften)* von Stephen Frears
	●	●●●	●●●	●●	●	THE DEAD POOL *(Das Todesspiel)* von Buddy van Horn
●●●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●●	DEAD RINGERS *(Die Unzertrennlichen)* von David Cronenberg
	○●			●	●●	DEAR AMERICA: LETTERS HOME FROM AMERICA von Bill Couturie
●●	○		●●	●●	●	D.O.A. *(Bei Anruf Mord)* von Rocky Morton & Annabel Jenkel
					●	L'ÉTUDIANTE *(Die Studentin)* von Claude Pinoteau
●●●●				○●	●●●	EVERYBODY'S ALL-AMERICAN *(Ein Leben voller Leidenschaft)* von Taylor Hackford
		†			●	FIFTY-FIFTY von Peter Timm
●●●●	○	●●●	●●●	●●●	●●●●	A FISH CALLED WANDA *(Ein Fisch namens Wanda)* von Charles Crichton
○○	†	†	○○	○○	†	GELD von Doris Dörrie
●				●		THE GOOD MOTHER *(Der Preis der Gefühle)* von Leonard Nimoy
	●		●		●●	GROUND ZERO von Michael Pattinson
●		●●	●	●		GORILLAS IN THE MIST *(Gorillas im Nebel)* von Michael Apted
●●●●		●●●	●●●	●●	●●	HALF MOON STREET von Bob Swaim
●●				●	●●	THE HIDDEN *(Das unsagbar Böse)* von Jack Sholder
●	○					HIGH SPIRITS *(Die Geister sind willig)* von Neil Jordan
●●●		●●●●		●●●●	●●●	HOUSEKEEPING von Bill Forsyth
		●			○	IRON EAGLE II *(Der stählerne Adler II)* von Sidney J. Furie
●●●	○	●●				IRONWEED *(Wolfsmilch)* von Hector Babenco
●●			●●			LA LECTRICE *(Die Vorleserin)* von Michel Deville
●●			●●	●	●●	MADAME SOUSATZKA von John Schlesinger
○●	●●				●	MILES FROM HOME von Gary Sinese
○●	●●	●	○●	●	–	MISSISSIPPI BURNING *(Die Wurzel des Hasses)* von Alan Parker
	●●	●●			●●	MISS MONA von Medhi Charef
	○○		●●		●●	MONKEY SHINES *(Der Affe im Menschen)* von George A. Romero
†	†	○	○○		○○	MOONWALKER von Colin Chivers & Jerry Kramer
○			○●	○		MY STEPMOTHER IS AN ALIEN *(Meine Stiefmutter ist ein Alien)* von Richard Benjamin
					○	NE REVEILLEZ PAS UN FLIC QUI DORT *(Panther II)* von José Pinheiro
	●●●●				●●●	L'OURS *(Der Bär)* von Jean-Jacques Annaud
				●	●	PELLE EROBEREN *(Pelle der Eroberer)* von Bille August
●●●			●●●	●●●	●●●	LA PETITE VOLEUSE *(Die kleine Diebin)* von Claude Miller
●●	●●		○	●	●	THE RAGGEDY RAWNEY *(Raggedy)* von Bob Hoskins
●●●●	●		●●●●	●●●	●●●●	RAIN MAN von Barry Levinson
					●●	SALAAM BOMBAY! von Mira Nair
●●●	●		●●●●	●●●	●●●	TALK RADIO von Oliver Stone
●●●●		○	●●●●	●●●	●●●●	TEQUILA SUNRISE von Robert Towne
					●●	THEY LIVE *(Sie leben!)* von John Carpenter
●●●				●●	●●	THINGS CHANGE *(Mehr Glück als Verstand)* von David Mamet
					●	THREE FUGITIVES *(Das Banken-Trio)* von Francis Veber
●●●	○	●●●	●●●	●●●	●●●	TRACK 29 von Nicolas Roeg
–		●	–	○○	–	TWINS *(Zwillinge)* von Ivan Reitman
●●●	●●	●			●●	WINTER PEOPLE *(Wie ein Blatt im Wind)* von Ted Kotcheff
●●●		●●●	●●●	●●●	●●●●	WORKING GIRL *(Die Waffen der Frauen)* von Mike Nichols
	○		○			YOUNG GUNS von Christopher Cain

Erklärungen:
●●●●● = außerordentliches Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = langweilig; ○○ = bodolos; † = hat der Bewerter sich erspart

VERSTEHEN SIE DIE GESCHICHTE, DIE DIESES BILD ERZÄHLT?

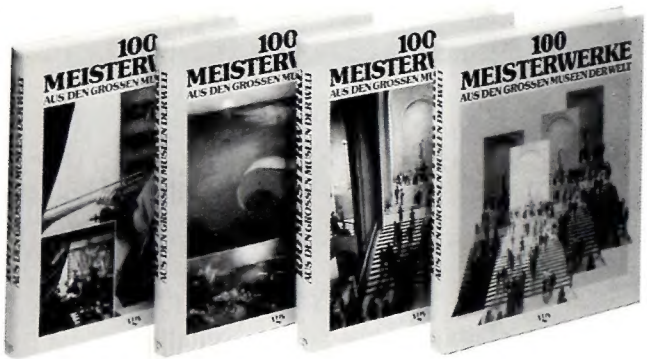
Aus: 100 Meisterwerke, Band 2, Seite 316

Seien Sie sich nicht so sicher! Was Sie auf George de la Tours Gemälde „Die Wahrsagerin" sehen, scheint offensichtlich. Der ewige Fluß von „Geben" und „Nehmen", wenn auch betrügerisch, wird dargestellt.

Doch weit gefehlt. Denn der junge Mann erhält, wie man auf den ersten Blick annehmen könnte, nichts. Ganz im Gegenteil. Die Wahrsagerin, ganz rechts, sagt ihm, daß das, was er für ihre Dienste bezahlt hat, eine Beleidigung sei. Erst diese bewußte Ablenkung, dieses Possenspiel, ermöglicht es ihren Komplizinnen, den jungen Mann zu bestehlen. Seine zweideutige Geste macht das Bild erklärungsbedürftig.

„100 Meisterwerke" zeigen in nun 4 Bänden Gemälde aus den großen Museen der Welt. Ausführlich, aber klar und allgemeinverständlich wird jedes Bild porträtiert. Denn Sie wissen ja: Man sieht nur, was man weiß.

Fragen Sie bei Ihrem Buchhändler nach „100 Meisterwerke".



100 Meisterwerke – Aus den großen Museen der Welt
Herausgegeben von Edwin Mullins (Bd. 1) und
Wibke von Bonin (Bd. 2 + 3).
Bisher erschienen: 3 Bände im Großformat, jeweils mit 340 Seiten und über 320 Abbildungen, vorwiegend vierfarbig. Gebunden je Band DM 98,–.
Neu: **Band 4,** herausgegeben von Wibke von Bonin, in gleicher Ausstattung und gewohnt guter Qualität mit Gemälden u.a. aus dem Bestand des Louvre, des Art Institute of Chicago und der Peggy Guggenheim Foundation.

vgs verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Breite Straße 118/120 · 5000 Köln 1 · ☎ 02 21 / 21 96 41